

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El esperpento a través del espejo romántico: tradición  
grotesca y deformación sentimental**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Álvaro López Fernández**

DIRECTOR

**Emilio Peral Vega**

Madrid

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Doctorado en Lengua Española  
y sus Literaturas



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

TESIS DOCTORAL

**El esperpento a través del espejo romántico:  
tradición grotesca y deformación sentimental**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Álvaro López Fernández**

DIRECTOR

**Emilio Peral Vega**

Madrid, septiembre de 2019





UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Álvaro López Fernández,  
estudiante en el Programa de Doctorado Lengua Española y sus Literaturas,  
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

El esperpento a través del espejo romántico: tradición grotesca y deformación sentimental

y dirigida por: Emilio Peral Vega

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 17 de septiembre de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



A mis dos maestros:  
a Susana, por iluminarme a Valle-Inclán con sus ojos,  
a Emilio, por mostrarme cómo mirar sin sombras



**El esperpento a través del espejo romántico:  
tradición grotesca  
y deformación sentimental**

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ





## Agradecimientos

*It's the trip that keeps us alive.  
So many miles  
away*

STILL CORNERS, «The Trip»

Los agradecimientos de un trabajo como este son lo más parecido a una confesión. A alguien tan celoso de desenmascarse eso siempre le produce un cierto vértigo. Confieso, sin embargo, que si yo estudié la carrera de Filología Hispánica fue, además de por *Harry Potter*, por la viva y acertada lectura que mi profesora del instituto, Susana Romero, hizo de *Luces de bohemia*. De alguna forma espero haber pagado ese espléndido primer impulso con esta investigación, porque –gracias, Susana– tomé la decisión correcta. Con veintidós años tomé otra definitiva decisión correcta. Decidí que solo haría una tesis doctoral si mi director era Emilio Peral Vega. Se me queda corto cualquier tipo de agradecimiento a Emilio, por la generosidad demostrada a todos los niveles, por la sinceridad e inteligencia con la que ha correspondido a todos y cada uno de mis movimientos (y mis bandazos), por la sabiduría inagotable, por la luz que irradia y, sobre todo, por el apoyo incondicional. Hoy puedo descubrirme, además de como un amigo, como un discípulo de Emilio Peral Vega, y eso me llena de orgullo.

A ambos maestros va dedicada esta tesis. Sin embargo, como en aquel mítico poema de Constantino Cavafis, esta larga investigación (quizás no en páginas, pero sí en años) ha viajado mucho hasta su Ítaca y el camino ha sido efectivamente transformador, «lleno de aventuras, lleno de experiencias». Quisiera, por tanto, agradecer a Matteo de Beni, a Stefano Neri –profesores de la Università degli Studi di Verona– y a Paolo Pintacuda –profesor de la Università degli Studi di Pavia– por acogerme con tanto cariño y cederme unas horas de sus clases, pues ambas incursiones italianas supusieron todo un hito personal en mi trayectoria. Asimismo, agradezco a Jorge Pérez todo su cuidado y atención durante los tres meses que estuve de estancia en la University of Texas at Austin. No me imagino un mejor anfitrión para mi experiencia sureña, como tampoco me imagino mejores guías que Camila, Dinorah y Ana. Algún día volveré para brindar con vosotras entre las luces de navidad permanentes del Spider House.

Gracias, por la vibrante resistencia, a la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores en la Literatura Hispánica. En su abrigo comprendí (y traté de defender)

que otra filología, más limpia y comunitaria, sin elitismos ni anteojeras, era posible. Allí conocí a Marta, Jesús y Jessica, «cráneos privilegiados» a quienes admiro y quiero, y a mi no menos querida Manuela, genuina Max Estrella, mayor en años y también en prez, con quien me une esta enfermiza pasión grotesca y que ha hecho de la Librería «Los editores» mi segundo cuartel. Fue Manuela quien me introdujo en la «escuadra Bassani» con la que visitamos la Sorbona, editamos una revista complutense de inminente salida (*Pasajeros*) y esbozamos otros tantos proyectos de futuras sacudidas. Por tanto arrebatado compartido, gracias, especialmente a Aurora, a Gema, a Manuel, a Antonio y a Elios.

En este repaso biográfico no quiero dejar de acordarme de la que hasta la fecha ha constituido mi *mayor* experiencia académica, así que verdaderas gracias a los compañeros de la Universidad para los Mayores (Sinaida, Irene, Guille, Víctor, Carmen y Laura) por su confianza y sus ánimos incansables, y en general a la entidad. La Universidad para los Mayores y el Institute for the International Education of Students (IES Abroad Madrid) me han formado como docente y profesional, han creído en mí y me han mantenido a flote incluso en aquellos tiempos difíciles en los que no contaba aún con el contrato predoctoral UCM (y es que, después de todo, yo he sido un privilegiado).

Entro en la fase final de mi recorrido para mentar a Jaime, a Ángela y a Raúl, fieles hermanos de viaje en este proceso, a los que prometo que volveré pronto a los espejos de la poesía actual, mi segundo objeto de estudio, y que saldremos a navegar por nuevos mares culturales, porque esto es solo un punto de partida. Gracias a las chicas de la calle Valencia, nº 379, enormes amigas, Isa y Déborah, por su tiempo, por sus cálidos y lúcidos comentarios y por dialogar con esta tesis como lo harían conmigo.

Y por último, y en especial, gracias a Almu (y a Mario), compañera eterna desde primero de carrera –hemos cruzado juntos esta meta–; a Cristian, por la escucha, los cuidados y los infinitos refugios prestados al otro lado de la habitación durante la composición de este estudio; a Elena, siempre a Elena, mi primera lectora, cómplice total, que ha compartido conmigo los entusiasmos, pero también ha aguantado con infatigable comprensión la cara oscura (que la hay) de este camino de experiencias y aventuras; y por último a mis padres –no os lo esperabais, ¿verdad? Sin vosotros no hubiera llegado hasta aquí– porque son el principio.

Solo con todos ellos esta tesis está encendida.

## Índice

Introducción.....	13
-------------------	----

### Capítulo I.

Tras los cristales del esperpento (1799-1920). Teoría, tradición y escaparate.....	19
--	----

- I. Espacio y fronteras del esperpento. Marco teórico
  - I. 1. Las aportaciones de Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín, y viceversa
  - I. 2. Hacia una definición grotesca. Sistema y verdad en *Luces de bohemia*
  - I. 3. Farsa y esperpento. La búsqueda de un arte total
- II. Lucidez grotesca y deformación romántica. Cinco calas en la tradición española del siglo XIX
  - II. 1. La retorcida raíz goyesca
  - II. 2. Larra desde el aire
  - II. 3. Híbrido y estrambótico. Antonio Ros de Olano
  - II. 4. Galdós o los desheredados (galería de caricaturas)
  - II. 5. Altura y desilusión románticas. Las dos novelas de Leopoldo Alas *Clarín*
- III. «Lira de José Solana, paleta de Valle-Inclán». La plasticidad del esperpento
  - III. 1. El esperpento como escaparate: del *grand guignol* al cinematógrafo

### Capítulo II.

El Romanticismo a través del espejo esperpéntico (1920-1928).....	89
---	----

- I. La fúnebre visión del umbral. A vueltas con la Escena XII de *Luces de bohemia*
  - I. 1. Max, el oscuro
  - I. 2. Los modelos de Víctor Hugo y Francisco de Goya
- II. «¡Vamos a ese fin del mundo!». *Martes de Carnaval* o la exaltación romántica
  - II. 1. Esto no es otro drama de Echegaray. La esperpentización literaria en *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*
  - II. 2. Los reinos banales de Juanito Ventolera
- III. Humo y gritos. La ejecución del melodrama en *La rosa de papel*
- IV. La revolucionaria visión romántica en *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*
  - IV. 1. El personaje de Lupita o la estructura circular
  - IV. 2. El general Prim y la perversión del ideal

### Capítulo III.

El esperpento en tiempos de propaganda y revolución (1926-1945).

Apuntes de una trascendencia.....	133
-----------------------------------	-----

- I. Hacia un romanticismo del acero
- II. «El tinglado de cruces y medallas». Una lectura antirriverista de *Tirano Banderas* y *Martes de Carnaval*
- III. «Aires Nacionales» o la reedición republicana de *El ruedo ibérico*
- IV. Un Valle-Inclán revolucionario (1936-1939). Su influencia en la obra de Rafael Dieste, César Arconada, José Herrera Petere, o Ramón J. Sender
  - IV. 1. La guerra como infierno. El modelo narrativo de *La media noche*
- V. Valle-Inclán, personaje literario en *Contraataque* de Ramón J. Sender y *Madrid, de corte a cheka*, de Agustín de Foxá
  - V. 1. La vigencia de Goya, inventor del «esperpentismo»

VI. Últimas precisiones del retrato y del romanticismo de Valle-Inclán. Una lectura de sus años republicanos en la España franquista

VI. 1. Paralelismos entre el último Lorca y el último Valle-Inclán

VII. En el taller del esperpento. Acotaciones grotescas desde el bando sublevado en *Retaguardia*. *Imágenes de vivos y muertos*, de Concha Espina, y *Checas de Madrid*, de Tomás Borrás

VIII. Más sobre Tomás Borrás y *Checas de Madrid*. Del esperpento al tremendismo

IX. Hacia una lectura crítica del esperpento: exilio y disidencia. Los casos de Max Aub y Gonzalo Torrente Ballester

**Conclusiones.** Conclusion.....215

**Apéndice de imágenes.** Hacia una Academia del esperpento..... 229

**Bibliografía**.....243

**Resumen.** Abstract.....261

## Introducción

¿Cuántas veces usamos de forma cotidiana la palabra *esperpento*? En el tiempo que ha durado esta investigación los medios de comunicación se han valido del término para hablar del género de las películas de Álex de la Iglesia o del contenido de producciones como *El Pionero* [2019] –la serie de televisión sobre Jesús Gil–, para enfatizar la mala actuación y gestión deportivas de un equipo, o para incidir en las incongruencias y desencuentros más vergonzosos de la política reciente. Todo ello evidencia la resonancia que la categoría literaria creada por Ramón del Valle-Inclán tiene aún en la sociedad española, especialmente cuando esta se enfrenta a su retrato más sórdido y ridículo. Es entonces cuando el país sigue popularmente pareciendo «una deformación grotesca de la civilización europea» (Valle-Inclán, 2014: 169), como sentenciaba el personaje de Max Estrella en la escena álgida del primer esperpento, *Luces de bohemia* [1920].

### Descripción y breve estado de la cuestión

La crítica académica, mientras tanto, no ha dejado de acompañar a la obra del autor gallego, extendiendo la cola de una bibliografía prácticamente inabarcable. Por fortuna, su interés y su brillo no se han resentido tras tanta exploración. Más bien lo contrario: libros como el citado *Luces de bohemia* o *Tirano Banderas* [1926] han de considerarse ya, en palabras del profesor Rubio Jiménez, «un símbolo cultural y campo de batalla donde se han dirimido contiendas estéticas y aun políticas. Y lo que es más importante: siguen dirimiéndose» (2006: 13). Analizar a Valle-Inclán supone, pues, enfrentarse a un hacedor de clásicos, con el riesgo que ello comporta. No en vano, como apuntaba Italo Calvino: «toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento» (1992: 18). En este sentido, la (re)lectura que aquí se propone pretende *descubrir* las intrincadas pero profundas relaciones que median entre el esperpento y lo romántico.

La vinculación más sobresaliente entre ambos conceptos es que, como se intentará demostrar, una de las claves del esperpento fue la deformación de las imágenes, de la retórica y del espíritu del Romanticismo, entendido este como gran modelo de sentimentalidad. Adelanto un ejemplo señero donde se produce esta deformación: la famosa muerte del protagonista de *Luces de bohemia*. En esta escena el autor recoge y degenera el motivo folletinesco del visionario que, arruinado y loco, agoniza en su portal,

muy empleado luego por novelistas victorianos como Thomas Hardy. Aunque la crítica ha venido realizando estudios parciales sobre algún otro tópico romántico retorcido por Valle-Inclán, en especial la parodia del don Juan de Zorrilla que desarrolla en *Las galas del difunto* (más en A Valle Arce [1959], Lavaud [1986], Carlos Feal [2000], Peral Vega [2001], Rubio Jiménez [2018]), nunca se había abordado un estudio completo sobre el tema ni sobre las fuentes ni las implicaciones de esta degradación sistemática por parte del escritor gallego. En consecuencia, esta investigación confía en poder reabrir y reorientar, aunque sea por un momento, el debate en torno a la singularidad del ejercicio esperpéntico.

Al hilo de esto, el grueso de la bibliografía reciente sobre Valle-Inclán ha insistido o bien en la asimilación del expresionismo contemporáneo que supuso la obra final del gallego (siguiendo el camino trazado por Juan Carlos Esturo Velarde [1986] y Carlos Jerez Farrán [1989]) o bien en su carácter de portavoz nacional de una revolución dramática de raíces europeas (comentada al detalle por José María Paz Gago [2012]). Según se deduce de la última interpretación de *Luces de bohemia* por parte de Jean-Marie Lavaud (2013), ambas constantes (su correlato expresionista y su escritura posdramática), junto con la dislocación del lenguaje, configurarían los rasgos elementales de la poética de distorsión del esperpento. Prolongaba así el profesor francés los esfuerzos liminares de valleinclanistas como Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas (cuyo espléndido trabajo *Visión del esperpento* data de 1968) para integrar a la obra de Valle-Inclán en el panorama estético europeo de los años veinte y treinta.

Sin negar los resultados de esta proyección expresionista continuada –que tanto ha ayudado a difundir y a canonizar al escritor fuera de nuestras fronteras–, llama la atención el escaso número de estudios monográficos, y hasta de estudios parciales, que han cotejado el esperpento con otras muestras anteriores de la tradición hispánica. Más si cabe cuando el propio Valle-Inclán esbozó esta dirección en boca de un moribundo Max Estrella: «Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya» (2014: 169). El autor comenzaba de este modo su formulación literaria del esperpento, luego corroborada en numerosas entrevistas de prensa (más en Dougherty, [1983]).<sup>1</sup> En términos gráficos la máxima rechazaba la horizontalidad del nuevo estilo (es decir, la

---

<sup>1</sup> Hago míos aquí los recelos de Lavaud cuando hablaba de que varias de las pistas contenidas en esta escena –configurada como una poética grotesca– han sido en parte desoídas y abandonadas por la Academia «bajo el pretexto de la confusión etílica del protagonista» (2013: 172).

influencia de la vanguardia hispánica precoz), y optaba por trazar una trayectoria vertical entre la actualidad retratada en *Luces de bohemia* y la negrura goyesca con que se inauguraba el siglo XIX en España. Un siglo cuya narración degradada sería luego el eje vertebrador del gran proyecto esperpéntico de Valle-Inclán, *El ruedo ibérico*.

En consonancia con ello, esta investigación retomará las líneas abiertas por trabajos como *Historia y novela en Valle-Inclán: para leer 'El ruedo ibérico'*, de Leda Schiavo (1980), que planteaba una reinterpretación del ciclo, a partir del detallado contraste entre la historia del liberalismo español y su ficcionalización tendenciosa, así como la heterodoxa plasmación del tiempo y del espacio por parte del autor; *Goya en el esperpento de Valle-Inclán* (1998), de Luis Lorenzo-Rivero, que intentó apuntalar, grabado a grabado, las coincidencias visuales entre el pintor y las últimas piezas del escritor gallego; o *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de 'Luces de bohemia'* (2006), de Jesús Rubio Jiménez, que indaga en los orígenes plásticos caricaturescos de la práctica de Valle-Inclán, desde el Romanticismo. Al fin y al cabo, es durante el Romanticismo cuando lo grotesco se configura como categoría artística consciente (abordada por Víctor Hugo, Baudelaire, etc.), que tiene a Goya como uno de sus referentes principales.

Bajo esta premisa, las páginas que siguen, por un lado, sondearán la tradición española artística y literaria del siglo XIX, con el fin de alumbrar posibles antecedentes de procedimientos esperpénticos, entre ellos la deformación de motivos románticos. Y, por otro lado, analizarán la influencia y adaptación del estilo esperpéntico en los años inmediatamente posteriores a la muerte de su autor (los menos tratados por la crítica valleinclanesca, salvo apuntes inestimables pero tangenciales de Ricci [2009] o Aznar Soler [2010]), tiempos de guerra y posguerra en los que se pregonaba una estética neorromántica. En otras palabras, este trabajo intentará precisar la particularidad del esperpento y de las circunstancias que facilitaron su pervivencia, y lo hará atravesando algunas de las zonas menos iluminadas de la larga estela bibliográfica sobre Valle-Inclán.

### **Metodología y objetivos por apartados**

A resultas de lo enunciado, aunque el planteamiento metodológico de este estudio se enmarca dentro de la historiografía literaria, será necesario desarrollar una amplia y continua perspectiva comparada y, en ocasiones, multidisciplinar. Con todo, varias de las



herramientas críticas y métodos de investigación empleados difieren en cada uno de los tres grandes apartados en los que se divide el trabajo, con el fin de adaptarse mejor a la consecución de sus objetivos.

De esta forma, en el primer capítulo, titulado «Tras los cristales del esperpento (1799-1920). Teoría, tradición y escaparate», se va a realizar una revisión teórica de lo grotesco, entendido como categoría artística a la que pertenece el esperpento, a tenor de las últimas incursiones conceptuales de Dominique Iehl (1997), Valeriano Bozal (2001) o David Roas (2008). El propósito es evitar la confusión terminológica. Al fin y al cabo, una definición estable y unificada de la categoría (como la que se va a proponer) permite dirimir en qué se diferencia el esperpento de la farsa o explicar su relación con lo carnavalesco sin necesidad de acudir a los preceptos —ya superados— del realismo grotesco bajtiniano, que hasta ahora habían guiado la mayoría de las exploraciones sobre la deformación en Valle-Inclán. A continuación, se extraerán y examinarán imágenes y técnicas pre-esperpénticas —pues la literatura, como decía Borges, crea sus precursores—<sup>2</sup> en grabados de Goya, artículos de Larra, o fragmentos de Ros de Olano, Pérez Galdós y Clarín, y se confrontarán con las de Valle-Inclán. Esta dinámica culminará con el contraste formal entre los esperpentos y otras estéticas coetáneas de horror como el *grand guignol* o la obra del autor con quien más se comparó el estilo del gallego durante los años veinte: el pintor José Gutiérrez Solana.

Por su parte, el segundo capítulo de esta investigación, «El Romanticismo a través del espejo esperpéntico (1920-1928)», se basará en un pormenorizado análisis textual de motivos románticos degradados por Valle-Inclán en su gran etapa creativa. El corpus de obras utilizado se corresponde con todas las piezas de los años veinte que el autor identificó como «esperpentos»: a saber, *Luces de bohemia*, *Tirano Banderas*, las tres obras breves que conforman *Martes de Carnaval*, y los dos primeros volúmenes de su ciclo *El ruedo ibérico*; a las que se ha de sumar el estudio de *La rosa de papel*, titulada «melodrama para marionetas», escrita en la misma horquilla temporal que aquellas. Hay dos razones hipotextuales que justifican la inclusión de esta última pieza: por un lado, la parodia radical que hace de *La dama de las camelias* [1848], de Alejandro Dumas (hijo), uno de los mayores mitos del tardorromanticismo; y, por otro lado, el mantenimiento de procedimientos esperpénticos, entre los que destaca el parecido que adeudan sus diálogos

---

<sup>2</sup> O, en palabras de Calvino, «Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquel, reconoce enseguida su lugar en la genealogía». (1992: 34).

con las réplicas de Max Estrella y don Latino de Híspalis durante la Escena XII de *Luces de bohemia*, cuando el primero compone su teoría sobre la categoría literaria.

El desarrollo del tercer capítulo, y el mayor de la tesis, «El esperpento en tiempos de cambio y revolución. Apuntes de una trascendencia (1926-1945)»<sup>3</sup>, además del enfoque comparado y del análisis textual, incorporará a su metodología el estudio de los primeros panoramas críticos sobre el esperpento y emprenderá una revisión biográfica de los últimos años de Ramón del Valle-Inclán –ahora más perfilados tras contribuciones como la de Manuel Alberca (2015)– con el fin de aclarar hasta qué punto fue considerado un artista revolucionario. Y es que, como dijo Dru Dougherty, «el propio éxito del Valle-Inclán esperpéntico, la brillantez y coherencia de su denuncia literaria y vital, se vuelven obstáculos para una comprensión cabal de sus años republicanos» (1986: 13). El aspecto más complicado de este tramo de la investigación es que requiere hacer una afinada disección del sentido y de las técnicas propagandísticas que impulsaron la imitación del estilo esperpéntico –idóneo para la representación distanciada del enemigo y de la situación– durante la Guerra Civil española. No en vano, el objetivo fundamental de este apartado consiste en analizar las estrategias de apropiación y re-significación a la que fue sometida la figura y la estética de Valle-Inclán por parte de la literatura franquista y republicana (también en el exilio). Después de todo, es a partir de la relectura esperpéntica que se hizo durante la contienda e inmediatamente después cuando el autor gallego, fallecido en enero de 1936, se consolidó como un referente inequívoco, un clásico, que resulta esencial para entender el tremendismo o la propuesta formal de *Los Campos* de Max Aub, y en cuyo espejo grotesco todavía nos reconocemos.

Por último, y después de las oportunas «Conclusiones», se ha reservado un hueco en este trabajo para alojar un «Apéndice de Imágenes», subtítulo «Hacia una Academia del esperpento», donde se exponen los cuadros, grabados o fotogramas que a lo largo de la tesis se habrán comparado con textos de Valle-Inclán. A fin de cuentas, uno de los rasgos diferenciales del esperpento es su búsqueda de plasticidad. Para ilustrarlo se han señalado traslaciones pictóricas que realizó el autor gallego (varias de ellas nunca antes comentadas) y significativas trasposiciones de recursos cinematográficos. Como se detalla en el capítulo I de esta investigación, casi parece que con estas incorporaciones

---

<sup>3</sup> En este punto de la investigación ha resultado imprescindible mi colaboración como becario predoctoral del Proyecto de Investigación I+D+i *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte II: estudio y edición de obras inéditas* (FFI2016-74873-P), dirigido por Emilio Peral Vega.

visuales el esperpento logró reflejar aquel mítico deseo tardorromántico de crear un «arte total». Hasta esta grado llegan las relaciones entre los dos conceptos.

### **Objetivos generales y coda**

En definitiva, estas páginas aspiran a calibrar la originalidad, influencia e importancia que tuvo el ejercicio esperpéntico en la «tradición grotesca» hispánica desde el Romanticismo hasta la superación del neorromanticismo de los años treinta y albores de los cuarenta. Como propósito derivado de este recorrido, se intentarán desbrozar cuáles son las características distintivas de la estética final de Valle-Inclán, prestando especial atención a la «deformación sentimental» de motivos románticos que emprendió de forma sistemática.

Toda esta investigación nace con una voluntad de novedad en su lectura, su interpretación y su estudio de la recepción del esperpento. Ello implica que si la crítica valleinclanesca ha examinado con precisión y profundidad un aspecto paralelo al tema que se está tratando, se remitirá enseguida a la bibliografía más especializada sobre el mismo y se continuará con el desarrollo de la tesis.

No me resisto a señalar que, a modo de capricho o de homenaje, el número y distribución de capítulos y apartados de este trabajo se adapta a muchos de los preceptos numerológicos que el propio Valle-Inclán seguía con celo en la arquitectura de sus textos. Después de todo, si nos asomamos y nos sometemos a la visión esperpéntica, al menos parte de su geometría tiene que resultar coherente.

## Capítulo I.

### Tras los cristales del esperpento (1799-1920).

#### Teoría tradición y escaparate

Acaso esta musa grotesca  
—ya no digo funambulesca—,  
que con sus gritos espasmódicos  
irrita a los viejos retóricos,  
y salta luciendo la pierna,  
¿no será la musa moderna?

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, «¡Aleluya!»

**S**i la historia del pensamiento de una cultura equivale a la historia de sus metáforas, como proponía Hans Blumenberg, entonces habrá que dar la razón a M. H. Abrams (autor de *The Mirror and The Lamp* [1953]) cuando afirmaba que «El Romanticismo se sustentó en el cambio metafórico del espejo por la lámpara» (en Mora, 2016: 34). Significativamente, Ramón del Valle-Inclán llamó *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales* [1916] al único tratado estético (y gnoseológico) que desarrolló. El libro se configuraba como un recorrido iniciático de experiencias estéticas del narrador en su propósito de ser iluminado por la «auténtica belleza» y la verdad asociada a ella. Tal proceso cronológico estaba sujeto, sin embargo, a una precisa y simétrica distribución de capítulos y pasajes a modo de espejo. La imagen de apertura y la que, por tanto, debía devolver la mirada al cierre del camino era la proyección de un Valle-Inclán joven y exaltado: «Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventura me tentaron por igual. Fue un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico, para el cual se hacía sonoro todo mi ser como un caracol de mares» (2017b: 37). La visión del autor de sí mismo coincide con el carácter eternamente romántico que le atribuye Manuel Alberca en su biografía *La espada y la palabra* [2015], cuyo título remite ya a ambos ensueños. Más aún, *La lámpara maravillosa* rezuma esa búsqueda de sublimación y trascendencia contenida en el poema de Novalis «*Ich romantisiere*», que dice: «en cuanto doy sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo» (en Safranski, 2018: 15).

El movimiento romántico no fue, sin embargo, la gran plataforma de defensa del ideal y de la subjetividad del yo que se le ha imputado culturalmente —gloso aquí a Vicente Luis Mora (2016)—, sino que está percutido por una dialéctica de afirmación-negación y

una oscura retórica del doble que toca todas sus producciones, además de ser el período donde se produce el tránsito hacia la belleza de lo feo. Así las cosas, Víctor Hugo, otro autor romántico obsesionado por los espejos y las formas<sup>4</sup>, opuso en su célebre «Prefacio» al drama *Cromwell* [1827] una categoría a ese sentimiento de sublimación: lo grotesco. Escribe Hugo: «La musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz» (1967: 28).

Desde entonces hasta nuestros días, lo grotesco, como epítome de esa musa aérea que preconizaba Hugo, se ha asociado a la estética de la Modernidad. Lo que implica que, como categoría artística, ha tenido que ser lo suficientemente permeable y mudable para admitir tantas y tan variadas aproximaciones. En la tradición española decimonónica sobresalientes escritores se han acercado a sus planteamientos, desde Larra a Clarín. Ninguno de ellos, sin embargo, propuso una nueva tipología, como sí lo hizo Valle-Inclán durante los años veinte, en lo que constituye su cima expresiva: «el esperpento», etiqueta vinculada a la farsa con la que clasificó a la mayoría de textos (no todos) de su última producción. La copiosa bibliografía crítica sobre Valle-Inclán ha intentado compulsivamente desgranar los rasgos del esperpento desde ópticas más o menos atinadas; sin embargo, no ha incidido lo suficiente en la relación que guarda con lo grotesco, y apenas ha planteado la definición de este último término. Antes de analizar, por tanto, los motivos románticos que el esperpento deforma –lo que constituye el panel central de esta tesis–, en el siguiente tramo de la investigación se abordará una interpretación teórica del significado de «grotesco» como categoría mayor en la que se integra la estética valleinclanesca, para después intentar dirimir las diferencias que median entre el esperpento y la farsa.

A continuación, y de acuerdo a estas interpretaciones, se sondeará la tradición grotesca hispánica del XIX, bien conocida por Ramón del Valle-Inclán –figura a caballo entre dos siglos–, con el fin de alumbrar posibles antecedentes de ciertos procedimientos esperpénticos, entre ellos la sistemática degradación de motivos románticos. Por último,

---

<sup>4</sup> En sus palabras: «Es algo inaudito: resulta que es en nuestro interior donde tenemos que mirar lo que está fuera. El tenebroso y profundo espejo está en el fondo del hombre. Allí está el terrible claroscuro. Algo reflejado por el alma produce más vértigo que su visión directa. Es más que la imagen, es simulacro y en el simulacro hay algo de espectro. Ese complicado reflejo de la Sombra es un aumento respecto de lo real» (en Saint Girons, 2008: 188).

se devolverá el esperpento a su tiempo de escritura. De hecho, este trabajo incidirá en la vertiginosa modernidad de aquella «musa funambulesca» que adapta el autor gallego, para lo cual se partirá del concepto benjaminiano de «vitrina». Ante tal tesitura, la estética –tan plástica– de Valle-Inclán será cotejada con cuadros y textos del artista coetáneo más cercano en sus planteamientos grotescos, José Gutiérrez Solana, como paso previo para discutir si el esperpento logró reflejar o no aquella vieja aspiración literaria –romántica– de un «arte total».

## I. ESPACIO Y FRONTERAS DEL ESPERPENTO. MARCO TEÓRICO

### I. 1. LAS APORTACIONES DE WOLFGANG KAYSER Y MIJAÍL BAJTÍN, Y VICEVERSA

La historia teórica de lo grotesco ha adquirido un curioso movimiento de vaivén. En primer lugar, por el continuo engranaje de regresos, revisiones y relecturas críticas del término como categoría estética. No en vano, buena parte de los estudios actuales vuelven a coincidir en sus postulados con los vagidos teóricos sobre lo grotesco, por parte de Víctor Hugo en su «Prefacio» de *Cromwell* [1827] o de Charles Baudelaire en *De lo cómico y la caricatura* [1855], a la hora de trascender los criterios de los dos grandes análisis modernos del género, realizados por Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín. Modernos porque en ellos la reflexión sobre lo grotesco no sirve como pretexto para una reivindicación estética más amplia en la que se contengan sus formas, como sucedía en las incursiones previas. Así, el texto de Hugo reclamaba la libertad del nuevo teatro romántico, Baudelaire erigía la creatividad y la risa, exentas de moralidad, como grandezas superiores del espíritu, y la secundaria *Grotesques* [1844], de Théophile Gautier, se embarcaba en ofrecer un panorama sesgado de todos los artistas y «todo lo que los cánones rechazan» [De Diego; Vázquez, 1996: 12]. Para Kayser y Bajtín la especulación sobre la categoría suponía el objetivo último al que había que llegar, dado el carácter de re-creación completa del mundo que incorpora la lente grotesca. Pese a ello, los trabajos fundacionales de los dos autores participarán de la misma problemática que movía a los trabajos anteriores, y que resulta casi inevitable al examinar la categoría: la continuada asociación –efectiva o deseada– de lo que se connota con la palabra «grotesco» y la estética de la Modernidad, así como las consecuencias que arroja su planteamiento mimético. Al fin y al cabo, lo grotesco establece un modo de mirar y de

revelar lo real. Sin embargo, las características que un investigador y otro adjudicaron a la estética fueron, en bastantes ocasiones, contrapuestas. Por si fuera poco, la vuelta de tuerca más acusada de este vaivén teórico se corresponde con la publicación del estudio de Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Y es que la primera redacción en ruso del volumen data de finales de los años treinta, pero no se traduce al inglés y al francés (y por lo tanto no se difundirá en el mundo académico) hasta 1965, exactamente ocho años después de la salida al mercado de *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* de Kayser, por lo que, como en un juego borgeano, esta obra postrera se verá respondida —explícitamente— por el volumen revisado de Bajtín, pese a responder aquel a un contexto bastante anterior.

Con todo, se le debe a Kayser la posibilidad de que lo grotesco se afiance de un modo coherente como categoría transhistórica, cuyo principal rasgo de reconocimiento reside en el efecto causado. Para ello toma como patrón inductivo la impresión colectiva que provocan cuadros —la elección del género es muy ilustrativa para entender la propuesta valleinclanesca— de Brueghel, del Bosco, de Goya, etc., la mayoría ubicados en el Museo del Prado, en cuyas formas la tradición ha visto cualidades inequívocamente grotescas. El alemán, además, apuntó que ante ciertas imágenes, por ejemplo las más sádicas y alucinadas de *El jardín de las Delicias*, era frecuente que se produjera en el observador un paso previo de perplejidad —que él hacía acompañar de una dosis de ansiedad y zozobra—, lo que demostraba la complejidad emocional de la categoría. A partir de este método, el teórico propuso una clasificación cronológica de obras, ligada al estudio de las derivas que había experimentado el significado de «grotesco» (plantilla aún para trabajos como los de Elisheva Rosen [1991]) a lo largo de la historia, al menos desde que a finales del siglo XV se designara de tal modo (*grottesche*), despectivamente, a los adornos murales que agolpaban monstruos, guirnalda, cornucopias, seres híbridos..., hallados en las primeras excavaciones de la Domus Aurea en Roma. Desde aquí arrastraría el grotesco de Kayser, que no por casualidad el profesor Dominique Iehl definió como un «grotesque de l'insecurité», una idea de «mezcla», o, mejor dicho, de «contraste» —entre lo que es grotesco y lo que no— tan brutal en su realización que es capaz de hacer extraña nuestra realidad, y que, tras el paso del romanticismo y las vanguardias (las dos etapas en las que focaliza el texto), llega a abocarnos al vacío. Kayser cifró, así, que «lo grotesco es el mundo en estado de enajenación» (2010: 87), lo que lo haría lindar en su representación con otras categorías oscuras, como lo siniestro. No en vano, como sentenciaba el teórico,

la estética de lo grotesco imponía al autor una sensibilidad radicalmente pesimista de su entorno (2010: 256).

«Es sorprendente leer sus definiciones por el tono lúgubre, terrible y espantoso que manifiesta» (Bajtín, 1988: 49), fue el comentario que adujo Bajtín sobre Kayser, y que gozó de bastante eco crítico, en el prólogo a la reedición inglesa de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. En la teoría del ruso, a medio camino entre el formalismo y el marxismo, es siempre la risa regeneradora (no la risa negra de Kayser) la respuesta, la risa ante el miedo que reproduce lo grotesco, entendido este como un rimero de imágenes propio de una cultura popular y colectiva en permanente oposición. Aunque Bajtín sitúa su mira en el tránsito entre el siglo XV y el XVI, esta oposición se cristaliza en dos vertientes atemporales: por un lado, oposición al constrictor mundo institucional —el de los *agelastoi*, que nunca ríen—, y, por otro, al canon clásico, razón por la cual no queda «nada perfecto, estable, apacible en las figuras» grotescas (Bajtín, 1988: 29). Todo —la vida y la muerte— se ofrece como un proceso atético, en continua transformación, cuya raíz está en lo excluido de la representación oficial, y cuya forma es la hipérbole continua, el ansia, la irreverencia, el impulso genital y visceral que subvierte a sus figuras. Así las cosas, para el ruso [la cursiva no es mía]: «el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (1988: 25), con un sentido final revulsivo.

Es fácil apreciar visos rituales en esta expresión comunitaria. No en vano, la manifestación viva (pues el grotesco de Bajtín más allá de lo estético, ante todo, *se realiza*) en la que se gesta y se despliega creativamente esta cultura es el carnaval, definido por el teórico como un fenómeno inmanente al hombre y, por ende, total en lo que se refiere a su participación y a su funcionamiento como representación, pues no se reducía solo a los espectáculos... Así, la ley de los equívocos, que regía su lógica, podía difuminar incluso, a ojos del teórico, las diferenciaciones sociales, pues igualaba a todos en la «permutación de las jerarquías»<sup>5</sup>. En sus palabras:

---

<sup>5</sup> Conviene apuntar aquí que Bajtín se vale de una narrativa, hasta cierto punto tendenciosa, para explicar el fenómeno grotesco. No puede entenderse su estudio como un análisis histórico o antropológico fidedigno del carnaval y de la cultura popular pre-renacentista, como corroboran ciertas críticas virulentas que ha recibido su texto desde estos ámbitos. Especialmente perspicaz resultó la del profesor Aaron Gurevich, quien no solo añadió «la crueldad, el odio y la masacre» como elementos del florido carnaval bajtiniano, sino que, negando su consustancialidad a todo hombre de fines de la Edad Media, restringió la festividad a la idiosincrasia burguesa y, aún más, a la teológica. Entre otras cosas porque «cuando se estudian las fuentes del medievo se constata, ante todo, que la risa no es ajena la Iglesia» (Gurevich, 1999: 58). Sin salir de estos márgenes, agregaba el historiador que en el espacio popular el temor al enfado de los santos no difería



Se proclamaba rey al bufón; durante la fiesta de los locos se elegía un abad, un obispo y un arzobispo de la risa, y en las iglesias sometidas a la autoridad directa del papa, se elegía un papa de la risa. Estos dignatarios celebraban una misa solemne; había fiestas en las cuales se elegían efímeros reyes y reinas (por un día), [...]. Era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, [...] había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior», donde moría y volvía a renacer (Bajtín, 1988: 78).

El logro del François Rabelais –recordemos, aquel escritor que contó el caso de cómo el gigante Gargantúa, «sonriendo, se desató la bragueta, y sacando su méntula aire» orinó sobre París hasta anegar a «doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho parisienses, sin contar a las mujeres y los niños» (1999: 134)– habría sido traslucir a sus textos este imaginario carnavalesco, aprovechándose de la dinámica renacentista, en principio ajena a estas expresiones, de un modo «puro» (liberador) al que, según Bajtín, el grotesco «tiende siempre, de una u otra forma, a retornar». Es más, contiene «la *posibilidad viviente* de ese retorno» (1988: 49).

Atendiendo a las líneas más enfrentadas de los dos teóricos, los postulados de Kayser y Bajtín, en conclusión, han resultado bastante difíciles de conciliar en la teoría actual. Dominique Iehl es un generoso abanderado de la tendencia más generalizada, aquella que, sin enlodarse demasiado en ellos, los ve como dos polos de lo grotesco, lo que aún los situaría como imanes de una misma esfera<sup>6</sup>. De tal modo que si «*leurs conclusions, malgré leur apparence contradictoire, permettent de définir une ligne d'enquête à partir de deux aspects essentiels: l'intensité et l'ambiguïté grotesques*» (1997: 15). David Roas, el crítico que más se ha esforzado recientemente en esclarecer una definición estable de lo grotesco, insiste, por su parte, en la insuficiencia de ambas teorías, la de Kayser y la de Bajtín, como teorías generales. En su opinión, solo podrían ser «válidas para estudiar determinadas parcelas de la historia, o, dicho de otro modo, un tipo de manifestación

---

mucho del temor al castigo de los demonios, del mismo modo que los límites entre el bien y el mal, que el carnaval habría de revertir, no estaban tan polarizados. Lo que no supone una réplica a la religiosidad oficial a través de la superchería; al contrario, entre las dos culturas –la oficial y la popular– se produciría una simultaneidad tan cotidiana que negaría su vigencia por separado. De hecho, el festejo de carnaval, sentenciaba el profesor, no surge de un modo espontáneo: tiene una existencia limitada y hasta programada. <sup>6</sup> Casi calcando los conceptos del francés, clarifica Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan que «donde en Bajtín hay exceso, en Kayser encontramos escasez, reducción en vez de expansión, locura y no excentricidad, automatismo en vez de organización, seres híbridos en lugar de cuerpos gozosos» (2007: 27), aunque, a diferencia de Iehl y Roas, el investigador sí cree en la vigencia de estos autores como cabezas de las dos vertientes complementarias que aún se pueden asignar a las obras grotescas.

particular en un momento histórico también particular» (2008: 204). En todo caso se podría hablar, por tanto, de direcciones o derivas que ha tomado la estética.

Se bordea en este punto el gran escollo al que se enfrenta toda aproximación a la categoría, y es que la percepción de lo grotesco –que se ha vinculado durante casi doscientos años a la estética moderna– depende, en último término, de la mirada del espectador, y esta es mutable en el tiempo. Su estilo está sujeto, en palabras de Iehl, «aux diverses visages de la réalité. Il est, plus que d'autres styles peut-être, rattaché aux époques de son interprétation» (1997: 7), y la problemática también afecta los creadores y a sus intérpretes. De ahí que la reflexión sobre lo grotesco sea tan permeable al contexto del teórico, que sin pretenderlo delata indicios de la forma de mirar de su tiempo y, sobre todo, la forma en la que mira a su tiempo. Desde este planteamiento, y en un terreno que roza lo especulativo, resulta coherente que un hombre como Bajtín, recluido en un pueblo ruso antes de la *perestroika*, trasladara a la Edad Media la franja que mediaba entre la ortodoxa cultura oficial estalinista (la única visible) y la alejada cotidianidad popular, y apostara por la liberadora jovialidad de esta última; o que un erudito alemán como Kayser que viviera la Segunda Guerra Mundial y la reconstrucción y segmentación posterior del país profundizara en la angustia que transmite lo grotesco.

Con todo, si aceptamos por un momento el seguimiento forzoso de una de las dos direcciones, resulta muy significativo que las obras que más han recurrido a estrategias de enajenamiento y distorsión, y destacado por ello, en la literatura española última, como *La casa de la fuerza* [2009], de Angélica Liddell, *Black, black, black* [2010], de Marta Sanz, o *Fred, Cabeza de Vaca* [2017], de Vicente Luis Mora, contengan rasgos kayserianos, que profundizan en la herida, la carencia, la degeneración, la locura... Por contra, los reconocidos hitos grotescos que clausuraron el siglo XX, como *La fuente de la edad* [1986], de Luis Mateo Díez, *La parábola de Carmen la Reina* [1992], de Manuel Talens, o *Romanticismo* [2000], de Manuel Longares, presentan características inequívocamente bajtinianas (más en Peral Vega [2010]). Se podría conjeturar si estas tendencias grotescas están condicionadas, aunque sea tangencialmente, por la percepción del tiempo histórico. Es decir que la consciencia de un tiempo de crisis inclinará más la balanza hacia la adopción de unos rasgos kayserianos que la consciencia de un tiempo de expansión. Sea o no así, coincide que mientras los escritores españoles vuelven a ese imaginario de corte bajtiniano, la crítica académica, como consecuencia en parte del desorden en la recepción de *Lo grotesco. Su realización en literatura pintura y de La*

*cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, convierte la teoría del ruso en el novísimo patrón con el que medir el rasero de lo grotesco. En lo que respecta a los intereses de esta investigación, ello implica que la estética deformadora de Valle-Inclán, en el momento de mayor impacto crítico de su obra, va a ser escudriñada a través de un espectro bajtiniano (remito a los trabajos liminares de Iris María Zavala [1981] y Huerta Calvo [1982]), potenciando reincidentemente ciertos rasgos en detrimento de otros, que todavía no ha sido actualizado. De hecho, se han añadido no pocos remiendos al paradigma del ruso, como el concepto de «carnavalización» de estructuras textuales (a partir de Belleau [1984], Huerta Calvo [1989] y De Gaetano [1999]), remiendos que, a pesar de lo vistoso de su exposición, han originado algunos equívocos considerables a la hora de entender la relación que liga a los arquetipos y al sistema carnalescos con el esperpento.

Dicho análisis en clave bajtiniana de Valle-Inclán encontró, además, un refuerzo inesperado en la pluma de los tres últimos escritores citados: Mateo Díez, Talens y Longares. Y es que todos sobresalieron, cada uno a manera, por adaptar un lenguaje centelleante, anacrónico e inclinado al asombro, heredero directo de la prosa de Valle-Inclán, para realzar su grotesco. Un grotesco que redundaba en la irreverencia, el exceso, la mascarada, y donde es frecuente, incluso, la presencia de esos pesados banquetes propios de Rabelais, que asquean por su viscosidad y su desmesura. Sin embargo, ¿dónde están tales banquetes en Valle-Inclán? Hasta cuando deberían describirse o simularse en escena no aparecen. Así ocurre en su esperpento *Lucas de Bohemia* [1920]. El personaje de Max Estrella convida a Rubén Darío y a la *troupe* modernista a un lujoso banquete en el Café, que, lejos de presentarse con una cobertura grotesca que repela por su abundancia, ni siquiera se detalla, pues su función es solo simbólica. La cena supone un remedo doloroso de la última cena crística, con el aliciente de que ha sido pagada —he ahí la negra ironía— con el dinero «del fondo de los reptiles» con el que el Ministro de la Gobernación consiguió acallar en la escena anterior su conciencia política. Todavía dirá el personaje, sin embargo, que siente «hambre» en los compases previos a su muerte en la escena XII, tirado en el quicio del portal de su casa, aunque sea un hambre espiritual. Del mismo modo, su continua borrachera en la obra remite mucho antes al estado de enajenación de Kayser que al jolgorio bajtiniano. El suyo es un estado alcohólico fúnebre, cuyas iluminaciones —como cuando visualiza el entierro de Víctor Hugo— se orientan al abismo final. Como escribió Gonzalo Sobejano: «enfebrecido por el alcohol que engaña el

hambre y la derrota, la mirada ve a través del fondo del vaso los desvaríos de una edad [...]». Y es que «en el fondo del vaso conserva un residuo del alcohol de la ilusión, y es el sentimiento de la caducidad de la ilusión romántica el mensaje elegíaco de *Luces de bohemia*» (1966: 100).

¿Dónde está la risa regeneradora en la muerte de Max Estrella, y en el posterior suicidio de su hija y su mujer, arruinadas? La risa del esperpento tiene un eco ahumado, pesimista, sus espacios son «los espacios del hambre» –aplico una expresión de Valeriano Bozal (2001: 35), que a su vez la toma de unas palabras de Pablos en *El buscón*, de Quevedo—. Ya se explicita en la acotación inicial de *Luces de bohemia*: «la acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento» (2014: 38). Tal estado iluminado de miseria va a potenciar precisamente uno de los *leitmotivs* más oscuros y retorcidos de Valle-Inclán, la avaricia, que induce incluso a robar a los muertos (don Latino a Max Estrella en *Luces de bohemia*, Juanito Ventolera al Boticario en *Las galas del difunto*, Simeón Julepe a su mujer en *La rosa de papel...*), en una terrible proyección de las expresiones más macabras de la picaresca hispánica<sup>7</sup>. No en vano, como advirtió Valeriano Bozal, el hambre constituyó en el barroco hispánico una de las piedras angulares de lo grotesco reductivo, «cumplía en Quevedo el papel que la abundancia poseía en Rabelais» (2001: 36). Es fácil caer en la tentación interpretativa de creer que esta hambre quevedesca podía contener trazas de una mordiente lectura política, como sucede en los esperpentos de Valle-Inclán, y que, a través de ella, el autor nos estuviera mostrando el reflejo más rugiente de los males del Imperio, que nos estuviera colocando, como un espejo, ante sus ausencias.

## I. 2. HACIA UNA DEFINICIÓN GROTESCA. SISTEMA Y VERDAD EN *LUCES DE BOHEMIA*

Que la historia teórica de lo grotesco es la historia de un vaivén se descubre, en segundo lugar, cuando se tamiza el efecto que la estética provoca en el receptor, pues este

---

<sup>7</sup> Es conocida la profunda influencia que la picaresca ejerció en Valle-Inclán, así como en sus antecedentes más señeros. Relacionado con ello, en su estudio sobre las caricaturas literaturizadas de Galdós, Baquero Goyanes aseguraba que «en general, las páginas más populares y leídas de Quevedo en el siglo XIX –e incluso en nuestros días –fueron aquellas del *Buscón* en que el autor describe la increíble avaricia y miseria del Dómine Cabra, y el cruel pupilaje que a su lado padecen Pablos y su amo» (1963: 67). Y llegaba a citar un pasaje del *Doctor Centeno* [1883] donde Galdós, que tanto se serviría en sus descripciones del molde quevedesco para conjuntar en un solo ser (el Dómine) múltiples rasgos hiperbólicos, aludía explícitamente a la obra: «Al pobre Doctor le parecía mentira que había de venir la tal sopa, y cuando llegó y tomó él la primera cucharada, pasóle lo que al héroe de Quevedo, esto es, que hubo de poner luminarias en el estómago para celebrar la entrada del primer alimento que tras de tan larga dieta entraba» (en Baquero Goyanes, 1963: 68).

es un efecto doble. «*C'est en fin que dans leur prunelles/ rit et pleure –fastidieux–*», escribió Paul Verlaine en su poema «*Grotesques*». Antes incluso de que John Ruskin, el afamado crítico inglés, negara de pleno la objetividad de lo grotesco y situara su núcleo en la psicología turbulenta del artista, la categoría se había planteado como una combinación de dos respuestas –cada una el límite de ese movimiento alternante–. De esta forma, decía Víctor Hugo que «por una parte [lo grotesco] crea lo deforme y lo horrible, y, por otra, lo cómico y lo jocoso» (1967: 34). El caso es que, tras la intercesión de Kayser y Bajtín, las escuelas teóricas contemporáneas reincidirán –pues nunca se había ignorado del todo– en esta dualidad simultánea y hasta la izarán como eje de la interpretación «grotesca»; aunque con oscilaciones en las etiquetas que nombran las dos emociones. Convenido esto, se acusa entonces que «ambos [Kayser y Bajtín] cometen el mismo error al no valorar por igual los dos elementos caracterizadores (e insustituibles) de lo grotesco, que ellos mismos, paradójicamente, reconocen como tales» (Roas, 2008: 204).

En medio de este salto crítico, la obra precursora del americano Kenneth Burke tendió un puente con la actualidad. No en vano, en 1937 Burke introdujo en su estudio sobre los géneros poéticos un apartado, bastante desoído, en torno a lo grotesco, cuyas conclusiones glosaba Henryk Ziomek al hilo de sus estudios sobre la literatura del Siglo de Oro: «lo grotesco», opinaba el teórico, «consiste en la contemplación de lo espantoso mediante el alivio que el humor provoca» (1983: 17). Ahora bien, un humor desprovisto de su exteriorización, pues como precisa Burke en otra ocasión: «*The grotesque is the cult of incroguity without the laughter*» (1984: 58). Pese a las restricciones de este juicio, y aunque los códigos de comicidad suelen ir ligados a su variación o a su desaparición –pensemos en la recepción del Quijote, figura con la que Charles Dickens recordaba haberse reído a carcajadas durante su infancia, y ahora cada vez más serio y más trágico–, es cierto que cuando se recuerdan las peripecias grotescas de ciertos personajes kafkianos, en ningún momento se da esa risa tenue que ni es pertinente ni nos satisface de la que hablaba Valeriano Bozal (2008: 40) al referirse a Goya. Y, sin embargo, siempre queda un poso *ridículo* (palabra que aún hoy figura en el DRAE como primer sinónimo de *grotesco*) capaz de imponer cierta distancia sobre la acción, que es lo que requiere esta categoría estética. No por casualidad la comicidad grotesca –o absoluta– que proyectaba Baudelaire nacía en la ficción de superioridad de un individuo frente a un otro (por ejemplo, cuando el segundo se caía de bruces). Es la distancia lo que ha de medir

el buen artista deformador, a quien no le vale con ocultarse, y esa es la inmediata consecuencia que aporta el humor. No en vano, concluye Roas (2008: 206): «la risa hace que se atenúe o incluso desaparezca la adhesión emocional que se establece entre el lector y el personaje».

Claro que eso genera un inconveniente, del que quizás prevenía la cita de Burke: para que el efecto grotesco se logre ha de quedar algún vínculo emocional que ate al lector con ese mundo enajenado. A pesar de la distancia, el aspecto terrible del grotesco ante todo nos tiene que afectar, dándonos asco, lástima, miedo, repulsión, vergüenza de reconocernos..., de un modo simultáneo a su comicidad. Con perspicacia Baudelaire, al final de su estudio sobre la risa y la caricatura, remató su admirada mención a Goya – creador del esperpentismo para Valle-Inclán– insistiendo precisamente en su empatía: «el gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil», y aclaraba, «todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de *humanidad*» (1988: 68). Y es que orillamos una categoría que, más claramente que otras, se orienta a la turbación emocional. De esa inestabilidad deriva la toma de postura que se va a emplear a lo largo de esta investigación, y que se resume en la siguiente máxima (ligera variación de lo expresado por Iehl [1997] y Roas [2008]): lo grotesco responde a un ejercicio de completa degradación de una realidad o su expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso.

Se ha optado por el término *degradación* en lugar de *distorsión*, el otro marbete más recurrente de la teoría reciente, para incidir en que la deformación del objeto reproducido no solo opera en la percepción del espectador, sino que el artista retuerce o altera sus cualidades inherentes de un modo, en principio, peyorativo. Así las cosas, *degradación* evoca una conciencia de rebaja y de vicio que, por supuesto, no tiene por qué acabar acarreando aquel sentido liberador que le imputaba Bajtín. De hecho, en los esperpentos, muy cercanos a la catadura oscura del expresionismo, sucede todo lo contrario. Tales connotaciones, proclives a la deshumanización, ya estaban latentes en la noción original de *bête humaine* con la que Víctor Hugo señalaba que lo grotesco se oponía a la espiritualidad de lo sublime. Y se oponía como una categoría visual, plástica, corpórea. Anticipaba aquí Hugo, y confirma la idea de *degradación*, el lugar preeminente que la

estética de lo feo –en la que se integran los peles, las animalizaciones o la escatología que le son propios– va a ocupar en la materialización de la literatura y del arte grotescos.<sup>8</sup>

Significativamente, numerosos expertos han empleado el término «degradación» en sus análisis de las obras finales de Valle-Inclán. Por ejemplo, Díaz Plaja adujo como nota característica del esperpento que «esta visión ‘degradada’ se basa en una ‘voluntad de estilo’ que, como todos los estilos auténticos, se basa en una concepción del mundo» (1965: 133). Sin embargo, el rasgo no es exactamente distintivo del esperpento; está ya asumido en la categoría estética mayor a la que pertenece: lo grotesco. En una línea paralela, la profesora Speratti-Piñero sentenciaba en torno a *El ruedo ibérico* que «nadie escapa de la sátira, ni aun los propios revolucionarios, ni aun el pueblo. Todo el ruedo ibérico está contagiado de un mal moral: la degradación» (1968: 271). El comentario, que suscribo, se hace eco de otra exigencia de la práctica grotesca: la totalidad.

El grotesco carnavalizado de Bajtín requería el trastorno completo de los preceptos oficiales. Kayser hablaría de la desintegración de un orden que descubriera el caos, el sinsentido de un mundo entero que «es el nuestro y no lo es» (2010: 309). Y de un modo parejo el personaje de Max Estrella, en la célebre Escena XII de *Luces de bohemia* en la que teoriza sobre el esperpento, enunciaba que la deformación «matemática» con la que se proponía subvertir las normas clásicas solo podía sostenerse si esta se ajustaba a un sistema («el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»). Quizás no habría que dar tanta credibilidad crítica a la elucubración alucinada de un personaje helado, borracho y moribundo; sin embargo, su autor, ocho años después de la publicación de *Luces de bohemia*, todavía insistía en su voluntad de hacer en los esperpentos un «transporte grotesco, rigurosamente geométrico» (en Dougherty, 1983: 197), y no desdecía a su fanteche.

Como réplica a esta idea de totalidad en los esperpentos, han sido muy repetidas aquellas palabras, casi un epigrama, del dramaturgo Antonio Buero Vallejo: «el esperpento de Valle-Inclán es bueno porque no es absoluto» (1973: 38). Ejemplificaba esa consideración Buero Vallejo alabando el tratamiento dramático sereno del preso catalán que ejecuta el autor gallego en *Luces de bohemia*, o, sin salir de esta obra, el

---

<sup>8</sup> De hecho, es a raíz del debate de la incursión de lo feo en el arte cuando, conscientemente, se refiere casi por primera vez la tan discutida combinación de emociones que componen lo grotesco. Sucede en el ensayo *Laocoonte* [1766], de Gotthold Ephraim Lessing. «¿Puede la pintura servirse de formas feas», se pregunta el crítico, «para lograr lo ridículo y lo terrible?». La cita ocupa un hueco preferente en la *Historia de la Fealdad*, de Umberto Eco (2007), que bien podría ser en algunas secciones como una antología comparada de cuadros y retazos literarios grotescos.

choque inesperado para el espectador que supone encontrarse con la imagen patética (sin ningún matiz bufo) de la mujer llorando con el niño muerto en brazos, que ocurre durante la escena previa a la muerte de Max Estrella. Conviene hacer, sin embargo, dos precisiones al respecto.

La primera es que ninguno de esos personajes constaba en la primera versión de *Luces de bohemia*, que se publicó en la revista *España* en 1920, con doce escenas, entre ellas la de la formulación del esperpento. La edición definitiva de 1924 incorporó tres escenas más, la II, la VI –en la que aparece el preso– y la XI –la de la mujer penante–, cuyo elemento conector parece ser la denuncia a la fuerte represión policial que se estaba produciendo durante la dictadura de Primo de Rivera. De ahí la merma del carácter ridículo o muñequizado de tales personajes. Con todo, el hecho de que tengan visos más dignos, sujetos a un plan consciente del autor para que así sea (circunstancia que, dicho sea de paso, y como planteó Buero Vallejo, engrandeció a la obra por lo pertinente de sus contrastes), no implica que sean ajenos a ese mundo grotesco. Es más, al preso le han aplicado la ley de fugas con socarronería y el hijo de la mujer está tendido en sus brazos sin ningún castigo para la autoridad culpable porque la realidad española que re-crea Valle-Inclán es grotesca; no se pueda escapar de sus horrores, en ella no cabe la redención. A eso nos aboca la categoría estética. Lo expresó con su habitual claridad Juan Antonio Hormigón: «El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto» (1972: 345).

La segunda precisión es que, como creo que demostró Gregorio Torres Nebrera en su excelente artículo «La matemática perfecta del espejo cóncavo: acerca de la composición de *Luces de Bohemia*», el primer esperpento de Valle-Inclán no se configura como un recorrido arbitrario de acciones, más o menos independientes, por escenarios cargados de plasticidad. Al contrario, no hay nada gratuito en la disposición de la obra, sometida a un férreo organigrama compositivo. Al fin y al cabo:

Todas y cada una de las quince secuencias en las que, finalmente, fragmentó Valle su esperpento se reflejan en otra u otras del resto del conjunto, estableciendo parejas o haces de tres unidades que, caso a caso y en la suma total, patentizan sobradamente ese diseño de fatal circularidad –de la buhardilla



al sotabanco de la misma calle de Bastardillos— del cuerpo ciego y vencido del último representante de una nostalgia bohemia que se apaga como se apaga Max (Torres Nebrera, 2012: 205).

Tanto en la circularidad como en el empleo del número tres como elemento organizador exhibe Valle-Inclán el prurito geométrico heredado de la *Commedia*, de Dante, no poco grotesquizada en la obra. No en vano, mientras que los tres libros que componen la obra dantesca se cierran con el término «estrellas», como una muestra esperanzada del horizonte aéreo que le espera a Dante en su recorrido con el poeta *latino* Virgilio, Max Estrella termina su oscuro recorrido, repleto de profecías de muerte, tumbado en el suelo de su portal (nunca llegará a subir las escaleras), junto a su «escudero», Don Latino, quien no duda en saquearle después de muerto en el escenario más álgido —Max no para de temblar de frío y repetir: «préstame tu carrik»— de ese Madrid infernal. La precisa arquitectura textual que edifica Valle-Inclán cierra, por tanto, sobre sí misma la obra entera, así como el mundo retorcido que plasma en ella.

Ante una muestra de cálculo como esta es casi inevitable preguntarse por la intención última del autor, y de lo grotesco en sí. ¿Por qué ofrecer la imagen degradada de una realidad tan reconocible en sus patrones? En opinión de Valeriano Bozal, lo grotesco, frente a la sátira, no pretende conducirnos o reconducirnos a una vida buena, moralmente aceptable, pretende «explicarnos» o «hacernos ver» la deformidad en la que estamos. En relación con ello, se planteaba el crítico hasta qué punto podían responder a un propósito moral los enanos patizambos de Diego Velázquez o los bufones de Jacques Callot y se cuestionaba qué era lo que motivó históricamente que a aquellos «graciosos» se les hubiera permitido decir lo intolerable, degenerarse en sus piruetas, irritar hasta el extremo. Con ocurrencia aventuraba Bozal que la explicación residía en esta misma permisión, pues «en la tolerancia del amo, que la risa justifica y legitima, tomaba éste conciencia plena de su dignidad», y agregaba: «en los bufones callotianos podemos advertir nuestra superioridad a la vez que el reflejo invertido de lo que somos, de la misma manera que el *Pablillos* velazqueño remeda la majestuosa apostura del noble» (2001: 33).

La cuestión es que, si alguien se sintiera no inversamente reflejado, sino reseñado, identificado con los gestos del figurado bufón, la imagen constituiría para el presunto ser superior un afrentoso trago. Nadie se regocija en su constatación de que vive y se integra en un espacio de bufones. Y ante ese revulsivo, lo consecuente con su superioridad es que ese ente —que no se considera grotesco—, capaz de reconocer en su degeneración los

engranajes –bufos– que mueven su mundo, reaccione contra él, y de un modo subversivo. Glosando una sentencia de Kenneth Burke, la relación con el mundo que establece lo grotesco no sería, en tal caso, correctora (característica de la sátira), sino revolucionaria. He ahí el venenoso resorte ético, y por ende estético, al que nos empuja la deformación sistemática de la sociedad y la política españolas que emprende *Luces de Bohemia*. Y es que no se trata solo de «hacernos ver la deformidad en la que estamos», sino de profundizar en sus raíces, de dejar expuesta la verdadera imagen –grotesca– de la cotidianidad del lector. Para ilustrar ese proceso de desenmascaramiento Valle-Inclán va a apelar a un símbolo evidente y de larguísima tradición, el espejo<sup>9</sup>, un espejo moderno y popular. Más concretamente aquellas lentes de distorsión situadas en el llamado «Callejón del Gato» de Madrid a las que alude Max Estrella en su última alucinación<sup>10</sup>, aunque no todas sirven para conseguir la visión esperpéntica: solo las lentes cóncavas («Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento», «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas» [Valle-Inclán, 2014: 178-179]). No en vano, son los espejos cóncavos los que convierten a sus observadores en enanos deformes y patizambos, y volvemos a Velázquez y Callot.

Tales enanos, por último, han sido especialmente recurrentes también en el imaginario carnavalesco. Sobre la diferencia entre grotesco y carnavalesco, ya anunciada algunas páginas arriba, basta decir que pertenecen a categorías semánticas diferentes. Por más que la participación en el carnaval funcione de modo parejo a la lógica grotesca, en cuanto a que «uno es y no es el mismo» cuando viste un disfraz, con todo el margen de actuación enajenada de sí que ello acarrea, el carnaval es un fenómeno, una festividad históricamente rica en producciones culturales, mientras que lo grotesco es una categoría

---

<sup>9</sup> Sobre su extendida función como metáfora de conocimiento, dice Manfred Lurker:

Ya los antiguos estaban familiarizados con la idea de que la creación visible es un espejo de dios. Al igual que el sol, el espejo saca a la luz la verdad (cuento de Blancanieves). El reconocimiento de la verdad que se va más allá de la experiencia, el pensamiento metafísico, se convierte en una *speculatio*, en una «visión en el espejo». En efecto, la especulación (del latín *speculatio*, acto de acechar o atisbar) deriva etimológicamente de *speculum*, espejo [...] En la psicología profunda el espejo significa la autoconsideración atenta y seria, que abre el acceso al inconsciente y muestra así nuestro verdadero rostro. En cualquier caso, se hace visible en el espejo lo que está detrás de la apariencia; y al juntarse en él lo patente y lo oculto, la realidad que salta a la vista y el ser real, viene a ser como un símbolo del símbolo (1992: 23).

<sup>10</sup> Torres Nebrera designó a estas alucinaciones «iluminaciones en la sombra» (2012: 204), rememorando el título del gran libro, publicado de forma póstuma, del escritor bohemio Alejandro Sawa, en cuyo modelo se basó Valle-Inclán para construir a Max Estrella. El sintagma definidor hace entroncar por una última vez el simbolismo del espejo y el de la lámpara en una escena trufada de elementos románticos, como se verá en el capítulo II de esta investigación.

artística *per se*. La literatura carnavalesca, en este sentido, es aquella cuyo origen reside en las representaciones de carnaval, o la que emplea el carnaval como tema, bien a través de un rimero de imágenes y situaciones inequívocamente propias de la festividad (que pueden coincidir o no con lo grotesco, y en las que influye sobremanera la distancia y la voluntad de deformación que regula el autor) o bien utilizando la celebración del carnaval como un marco significativo en el que se desarrolla la acción. Así las cosas, la compilación de esperpentos *Martes de Carnaval* [1930] no es carnavalesca a pesar del juego de su título. En la tradición española esta literatura volvió a ser especialmente profusa en el siglo XIX por las oportunidades que ofrecía para la experimentación narrativa, pues el carnaval se convirtió en un tópico según el cual, mientras este durase, aumentaban las posibilidades de que sucediese cualquier cosa anómala, sin perjuicio para la verosimilitud del texto. Entre otras, podía darse una concatenación de sucesos grotescos, claro, pero la trama también podía derivar hacia categorías más extravagantes, véase lo absurdo, lo maravilloso o lo fantástico, como ilustra el relato «La noche de máscaras» [1842], de Ros de Olano.

Al hilo de esto, ni siquiera se puede clasificar como completamente grotesco el cuento de Valle-Inclán, perteneciente a esta tradición, «El rey de la máscara (cuento color de sangre)» [1892], entendido como la primera incursión reseñable de Valle-Inclán en la técnica deformadora. El argumento del cuento, dada su brevísima extensión, había de ser sencillo: una noche de carnaval un grupo de murguistas enmascarados entran a una casa parroquial con el cadáver disfrazado del abad; tras dejarlo allí *olvidado*, el cura y su supuesta sobrina se deshacen de él quemándolo en un horno, temerosos de las sospechas que puedan recaer sobre ellos... Sin embargo, su significación está prendida a un buen número de motivos folclóricos sin cuyo conocimiento previo no prospera la comicidad que corroe la historia y a sus «tipos». En lo que nos atañe se estaría personificando, sin ir más lejos (como personificaría Clarín en su cuento homónimo «El entierro de la sardina», transmutándolo en el entierro de esa mujer con apariencia final de sardina), aquel antiguo refrán de «Alegrías antruejo que mañana será ceniza», que en ciertas zonas de Galicia se personificaba con la inhumación anual de un muñeco llamado «rey del carnaval».

Por si fuera poco, Valle-Inclán rescataría también en el texto algunos de los pecios más oscuros de la tradición literaria carnavalesca española desde el siglo XVII, cuando las cuadrillas «con los pies danzaban, con el cuerpo cabriolaban y con los ojos comían mozas» (López de Ubeda, 2011: 723), como se leía en *La Pícara Justina* [1605]. Es en

esa obra donde aparecía «La Bigornia», una comparsa musical compuesta de seis estudiantes («no eran más de seis los murguistas», dice Valle-Inclán) que traían «por capitán a un mozo» ataviado de responsable eclesiástico que acaba humillado. Malévolo paralelismo que Valle-Inclán desenfoca pronto, reduciendo a sus murguistas a «visajes, genuflexiones y cabeceos grotescos» (1993b: 82), y más tarde transformándolos en sombras cuyas pisadas, sin embargo, resuenan, se animalizan y, aun sin corporeidad, «aúllan dando saltos y haciendo piruetas». Son éstas indudables herramientas grotescas para una historia que, sin embargo, no se adentra más en sus lindes. En todo caso se produce una hilaridad macabra que rodea la categoría cuando el cura incinera parsimoniosamente al abad y, de paso, materializa en sus mismas carnes la inversión de poder que se asocia al carnaval... Pero ello no ocupa más que un par de frases («como el cuerpo estaba rígido, fue preciso esperar a que se carbonizase el tronco para que el resto pudiese entrar» [1993b: 84]) cuyo detallismo escabroso, así como la sensación repulsiva que genera, se disipa rápido —máxime porque el lector no conoce a la víctima y no la compadece—. Todo ello resulta coherente con la estructura textual, pues la peripecia no se orienta a su degradación, sino a la chanza y a la revelación de su frase final, cuando la sobrina exclama: «¡Pobre Bradomín!... ¡Válate Dios la *hornada*!» (1993b: 86), con la pretendida confusión entre *jornada* y *hornada*. Y es que, dada la connotación erótica del horno en la tradición burlesca, esta *hornada* bien podría remitir a una pendencia sexual que les involucrara a ambos. Sea o no así, el caso es que el chiste que corona la lectura de todas estas tradiciones entretejidas, y que exime definitivamente a sus personajes de la piedad o la lástima que debieran sentir ante la suerte del abad, no radica tanto en lo grotesco como en el humor negro<sup>11</sup>, que trufa buena parte de los diálogos del cuento. «Mañana», había zanjado el cura en un momento previo, «ya le aplicaremos una misa por su alma» (1993b: 84).

---

<sup>11</sup> Desde el «humor cruel» que definió Jean Paul en su *Introducción a la estética* [1804] hasta las nociones de liberación y distanciamiento del trauma por medio de *El chiste y su relación con el inconsciente* [1905], de las que habló Freud, la diferencia entre estas dos categorías siempre ha sido escabrosa. No es extraño, por tanto, encontrar una nómina de autores y textos que se enmarcarían como grotescos en la *Antología del humor negro* [1939] de André Breton. Aun así, quien enuncia este tipo de bromas no ejerce ninguna degradación sobre la realidad que humoriza, solo se aprovecha de lo sórdido de la circunstancia.

### I. 3. FARSA Y ESPERPENTO. LA BÚSQUEDA DE UN ARTE TOTAL

La máscara ha sido uno de los motivos vehiculares de la teoría de lo grotesco. Como ya hiciera Diderot al compararla con las caricaturas de Callot, Justus Möser en su breve apología *Arlequín y la defensa de lo cómico-grotesco* [1761] enfatizaría los rasgos grotescos de la *Commedia dell'arte*, entre ellos la máscara, señal máxima de excentricidad en la deformación para Kayser, y para Bajtín «el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular» (1988: 41). La máscara, no en vano, es el elemento consustancial de la farsa, esa «forma teatral fronteriza» (Dougherty, 2003: 122-123) donde el humor grosero y los ademanes violentos descollaban sin escándalo, y que a partir del romanticismo, pero sobre todo en las vanguardias, experimentó «una suerte de transformación seria o trascendental, y figuras que hasta entonces habían dado libre cauce a la risa, se convierten en sujetos trágicos: tal es el caso de Pierrot» (Peral Vega, 2001: 26).

La farsa no ha dejado de asociarse al esperpento (todavía hoy Manuel Aznar entiende este como una «síntesis de tragedia y farsa» [2010: 39]) desde su irrupción. Rivas Cherif, el escenógrafo y empresario teatral más audaz de la escena española y el más fiel escudero y promotor de Valle-Inclán durante sus últimos años, ya aludió a la categoría en 1920 cuando le preguntaron en la revista *La Pluma* acerca de la nueva estética del gallego: «Esperpento llama Valle-Inclán a un subgénero de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual española, sin grandeza ni dignidad alguna» (en Lavaud, 1985: 441)». Valle-Inclán corroboró poco después las palabras de Rivas Cherif en una entrevista para el *Universal de México*:

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo «Esperpentos». Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro «Di Piccoli» en Italia.

De este género he publicado *Luces de Bohemia* que apareció en la revista *España y Los Cuernos de don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*.

Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esta escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... para el espectador, una sencilla farsa grotesca (*Universal de México*, 28-XI-1921).

De estas declaraciones se deduce la dificultad de explicar la nueva propuesta valleinclanesca, que no contaba con ningún correlato teatral fidedigno (más allá de las reminiscencias al Teatro di Piccoli que él mismo comenta) para que el público pudiera identificar de un plumazo sus singularidades. Dado el arraigo de la farsa y sus mutaciones en esos años el autor recurre a un subtítulo, «farsa grotesca», que ya había ensayado en su obra en verso *La Marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca* [1912]. De hecho, en una acotación de la misma repite el procedimiento al indicar: «Trágico a fuer de grotesco,/ sale Pierrot haciendo zumba./ En su rostro carnavalesco/ hay una mueca de ultratumba» (Valle-Inclán, 1990: 86). Con este repertorio de contraposiciones Valle-Inclán modula la distancia emocional de su caricatura pierrotiana: a la digna postura patética le sigue una contorsión ordinaria, a la risa despreocupada del carnaval, el presagio de la muerte. Esta dualidad contrastiva es constante en la pieza, también a un nivel estructural. De este modo, sus personajes pertenecen a dos mundos irreconciliables concitados en escena: por un lado, los cortesanos –designados, además, por su cargo de noble o de servidor– y, por otro, los populares, que encarnan figurines de la *Commedia dell'arte*. Como indicaba Leda Schiavo, esta amalgama de elementos convocados por Valle-Inclán era inherente, sin embargo, a la farsa primitiva, y coincidía en sus postulados con la visión romántica de Víctor Hugo, según la cual «lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación. Ya que la poesía verdadera, la poesía completa está en la armonía de los contrarios» (en Schiavo, 1999: 76).

El escritor dio un paso adelante en su camino hacia la degradación en su siguiente farsa, *Farsa y licencia de la reina castiza* [1920], publicada el mismo año que su primer esperpento. La obra gira en torno a las peripecias eróticas y políticas de la incompetente reina «Paquita» (trasunto de Isabel II), amancebada con un promiscuo homosexual (trasunto de Francisco de Asís) en una corte de cartón piedra donde todo es correría, campean los militares chocarreros como el Mayor General don Tragatundas y tiene la última palabra el mal bufón manipulador –tópico farsesco–, en este caso, además, deforme, pues es el jorobado guitarrista Torroba, «favorito del rey». Aunque no incorpore el subtítulo «grotesco», la farsa, de afilados y procaces tonos, declaraba ya sus intenciones estéticas en el vanguardista «Apostillón» que la procedía, el cual no solo interpelaba a la «musa moderna» huguesca, sino que supondría *avant la lettre* un antecedente preclaro del timbre descriptivo y del marco argumental de *El ruedo ibérico*:

Corte isabelina  
befa setembrina,  
farsa de muñecos,  
maliciosos ecos  
de los semanarios  
revolucionarios  
La Gorda, La Flaca y el Gil Blas.

Mi musa moderna  
enarca la pierna,  
se cimbra, se ondula,  
se comba, se achula  
con el ringorrango  
rítmico del tango  
y recoge la falda detrás (Valle-Inclán, 1931: 7).

A pesar de esto, donde mejor se perciben los registros vanguardistas del autor es seguramente en la acotación final, apenas cuatro versos que dan carpetazo a ese mundo ensimismado de reyes que solo quieren satisfacer sus caprichos, pero cuatro versos en los que Valle-Inclán con impulso creacionista llega a infantilizar hasta el sol para adecuarlo a su escenario de juguete: «Pregones y campanas el alba simboliza/ apaga de repente sus luces el guiñol/ y en el Reino de Babia de la Reina Castiza/ rueda por los tejados la pelota del sol» (1931: 57).

Con todo, estas farsas, y en general la farsa, difieren del esperpento en dos aspectos fundamentales. El primero estriba precisamente en la naturaleza de sus figuras. En palabras de Dru Dougherty:

Los personajes de la farsa son de una pieza, inflexibles y maníacos, sin profundidad psicológica alguna. Con frecuencia llevan máscaras [...] signo de su carácter estático. Son personajes totalmente definidos, destinados a repetir sus actos y a ser repetidos de obra en obra. Hacen pensar en marionetas o robots [...]. El arquetipo de un personaje así construido —congelado en su papel— lo descubre Baker en el *clown*, el payaso cuya cara pintada determina y limita sus actos (2003: 125- 126).

Aunque Valle-Inclán aludió en sus declaraciones al *Universal de México* a un teatro de muñecos para representar sus esperpentos —tradición que ilustra bien el carácter rebajado de sus criaturas—, el recorrido del personaje esperpéntico está sujeto a una

responsabilidad de la que se exige a los «tipos» farsescos. Estos últimos, no en vano, son personajes festivos patrimoniales, y por ende inmortales, y como los inmortales de los relatos borgeanos pueden asumir múltiples (infinitos) rasgos, variaciones o conflictos nuevos con el resto de «tipos» sin que estas elecciones restrinjan sus posibilidades escénicas: la acción que encarnan en una obra no tiene consecuencias en su tratamiento futuro. Esto hace que estén exentos de culpa o de desgracia, o que esta se limite a una temporalidad muy pequeña, de ahí la risa tan despreocupada que generan.

Por el contrario, los fantoches esperpénticos –más redondos en su identidad o, al menos, novedosos en su gesto y su lenguaje– obran con consecuencias fatales e irreversibles que nos imprimen un dolor, aunque todo el proceso sea ridículo. Sucede así en *Los Cuernos de don Friolera*, obra cuya característica más llamativa es que va a desarrollar tres representaciones alternativas de un mismo tema. La versión central –la esperpéntica– está protagonizada por la figura más cercana al «tipo» de los que se valió Valle-Inclán en su última etapa expresiva, el teniente don Friolera, parodia del caballero calderoniano afrentado en su honor y oficial mangoneado del ejército. Y a pesar de eso, cuando el lector constata que el teniente ha disparado y matado por accidente a su hija, no puede evitar un mínimo escalofrío. Tal reacción había sido inviable en el prólogo de la obra, cuando se asistió –calculado juego metateatral– a una representación parecida de venganza por infidelidad, esta vez a cargo de un bululú y su retablo de títeres. Entonces la materialización de la muerte de la víctima –en este caso, y de acuerdo a la convención, la mujer del cornudo– contenía elementos de negrísima chanza, lejos de toda grandeza o patetismo: «La corva hoja reluce terrible sobre la cabeza del compadre. LA MOÑA cae soltando las horquillas y enseñando las calzas. Remolino de gritos y brazos aspadados» (Valle-Inclán, 2018: 127). Y es que era tal la distancia del bululú y el tono festivo de su narración rimada –rasgo apenas señalado por la crítica– que, aunque los muñecos se descoyuntaran, torturaran o lloraran humillados, no nos dolerían. Su mundo es el mundo de la farsa. La maldición, por otro lado, de los personajes esperpénticos es que, por definición, son incapaces de trascender su categoría, de *desdegradarse* y hallar una redención dramática; mientras que en situaciones excepcionales un tipo farsesco puede adquirir un porte elevado que le redima de su rol predefinido. Sin salir del ámbito del cornudo, en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* [1933], de Federico García Lorca, el carácter de Perlimplín –típico marido de farsa viejo, engañado e ingenuo al inicio de la obra– toma un impulso trágico a través de su quijotesco desdoblamiento en



un don Juan romántico, de su posterior conquista amorosa de Belisa y de su sacrificio final.

La segunda diferencia entre la farsa y el esperpento es genérica. Mientras que la farsa es un género radicalmente teatral<sup>12</sup> –Valle-Inclán estructura incluso la acción de las suyas en las clásicas tres jornadas– los esperpentos, como subcategoría de lo grotesco, siguen una forma «narrativo-escénica, en los que sobresale, como principal nota diferenciadora, la variedad de espacios y ruptura de los límites convencionales de la medida escénica» (César Oliva, 1990: 27). De hecho, a principios de los años treinta y ya con siete esperpentos a sus espaldas (*Luces de bohemia*, *Tirano Banderas*, las tres piezas que conforman *Martes de Carnaval*, y los dos primeros volúmenes de su ciclo *El ruedo ibérico*), Valle-Inclán tildará a sus piezas como «novelas dialogadas», a la manera de *La Celestina* o, más recientemente, de propuestas como *Realidad* [1889], de Benito Pérez Galdós y *La casa de Aizgorri* [1900], de Pío Baroja. En una entrevista sobre la originalidad del ejercicio esperpéntico que le hizo en 1930 José Montero Alonso para *La Novela de Hoy* afirmará:

Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más *imposible* de conducir la acción. Amo la imposibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma (Dougherty, 1983: 190-191).

El gallego puso de ejemplo de tal estética imposible a Shakespeare, frente a Marcel Proust –mezclando definitivamente los ámbitos dramático y prosístico–, en lo que respecta al grado de intromisión del autor-narrador como comentarista de la obra. Lo cierto es que liberarse de los yugos formales que imponía la adecuación a un escenario teatral, toda vez que asumió que sus esperpentos eran casi irrepresentables en las tablas españolas de aquel momento<sup>13</sup>, permitió a Valle-Inclán experimentar más con el idioma

---

<sup>12</sup> La denominación de los géneros teatrales a principios del siglo XX es, en cualquier caso, un terreno muy confuso y pantanoso, lleno de trasposiciones, que ha resultado extremadamente difícil de analizar de un modo panorámico, por lo que recomiendo en este punto como guía adicional las anotaciones sobre la farsa que hizo Luciano García Lorenzo (1967).

<sup>13</sup> Cabe pensar que las cuatro obras periféricas de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [1927], escritas en estos mismos años, y que se ajustan a la misma voluntad de degradación grotesca, no fueron catalogadas como «esperpentos» por Valle-Inclán debido a dos motivos. El primero es que no contienen esa lectura crítica de la sociedad y de la política españolas inherente al resto de esperpentos; el segundo,

como primer rasgo deformante, adaptar recursos cinematográficos, inculcar una plasticidad y buscar «aquella simultaneidad espacial y temporal (aquella simulación del tiempo, en definitiva) que proclamó en 1916 [con *La media noche*]» (Mainer, 2010: 405), de un modo asombroso en su realización, al menos en la literatura del momento. Casi parecía que el autor estaba tratando de plasmar aquella mítica aspiración tardorromántica de crear un arte total<sup>14</sup>.

Significativamente, esta permeabilidad e hibridismo genéricos que lleva aparejados el esperpento ya fueron intuitos por Melchor Fernández Almagro en una de las primeras exégesis de la trayectoria completa del autor, aunque fue de las más desoídas:

El *esperpento* no es propiamente un género, sino un modo especial de tratar cualquiera: tanto es narración como espectáculo, poesía como sátira. No un género y sí un estilo: toda una estética, capaz de realizarse en el verso o en la prosa: capaz asimismo de afirmarse en la contradicción, jugando al azar de lo feo. No haya miedo: don Ramón gana siempre. Cuenta con la martingala de una prodigiosa estilización. [...] Pero los caminos de la belleza son a veces insospechables, y el más extraviado, al parecer, reserva sorpresas. Precisamente, lo feo, lo escatológico, lo antiacadémico, cuenta con una tradición harto viva en las letras españolas y hasta en las artes plásticas, donde lo deforme y lo monstruoso repugna más al sentido (1943: 174-175).

Esta tradición que se acerca a la realidad española desde lo grotesco contiene, de hecho, señeros antecedentes de uno de los rasgos del esperpento menos evidentes en su sistematización: la deformación sentimental de motivos románticos, entendiendo el Romanticismo en el sentido amplio que proponía Patrice Bollon. Es decir, como una «panoplia, una estética, una fisonomía, una sinfonía de colores, un sistema de mitos y de ideas recibidas, un panteón de héroes reales e imaginarios, pero también un modo de vida que se inmiscuye en todas las prácticas y dicta leyes sobre cualquier tema» (Bollon, 1990: 73-74).

---

radica precisamente en su mayor ortodoxia dramática, que implicaba la posibilidad de su representación en escena sin tener que asumir demasiadas dificultades formales. De hecho, *La cabeza del bautista* será interpretada por la compañía de Mimí Aguglia en el Teatro del Centro en 1924, y *Ligazón*, escrita expreso para su representación en el Teatro del Mirlo Blanco, será estrenada después en el recién inaugurado Círculo de Bellas Artes en 1926.

<sup>14</sup> El mismo empeño lo había vislumbrado Rafael Argullol en la obra de Wagner: «Para hacer que nazca su homúnculo, su hombre puro, Richard Wagner necesita recurrir a la más atrevida alquimia. Una *obra de arte total*. Un engranaje de simulación» (2007: 91-92). Unas páginas más adelante, tenderá el ensayista un sutil puente entre el compositor alemán y Valle-Inclán al agregar: «Nunca sabremos si Wagner se apercibió suficientemente de que sus mitos, criaturas tardías y extremas de la nostalgia romántica, constituían, en buena medida, el espejo deformado en el que se reflejaba la sensibilidad moderna» (2007: 98).

## II. LUCIDEZ GROTESCA Y DEFORMACIÓN ROMÁNTICA. CINCO CALAS EN LA TRADICIÓN ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

### II. 1. LA RETORCIDA RAÍZ GOYESCA

En la primera *Historia de lo cómico-grotesco* [1788] que, como tal, se escribió, Karl F. Flögel redundó en el tópico de que en materia grotesca «los españoles habían aventajado a todos los pueblos europeos [...] por su exuberante y fogosa fuerza imaginativa» (en Kayser 2010: 22). No en vano, desde la incipiente crítica francesa del siglo XVII se habría renovado paulatinamente la idea de que la esencia del arte español se hallaba en sus visos más monstruosos y burlescos. Doscientos años después Kayser (2010: 24) agregaba que bastaría pasarse por el Museo del Prado para descubrir en cada esquina muecas y seres propios de ese «grotesco patente» que distinguiría nuestra estética, y citaba a *Las Meninas* de Velázquez como un caso extremo donde, incluso entre la pompa más exquisita, la fealdad se integraba como un ente cotidiano. Late sin duda aquí un carácter polisémicamente barroco, pero extrapolable a un modo de entender y sentir la deformación no tan alejado de los horizontes del XIX. Lástima que Flögel muriera en 1788. No pudo ver cómo el que sería bautizado como «el siglo de la Modernidad» se abría en lo concerniente a esa reputada tradición grotesca española con el grito de un nuevo eslabón: las ochenta estampas de *Los Caprichos* [1799] con los que Goya vendría a corroborar hasta cierto punto los postulados de Flögel; ya desde la elección del título, pues «capricho» no designaba en pintura sino aquello ejecutado «por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas del arte» (*Diccionario de Autoridades*, 1780). Sin embargo, la etiqueta elegida permitía al pintor entroncar caprichosamente con la obra de otro deformador ilustre: los *Capricci di varie figure* que Jacques Callot (autor también de las dos inspiradoras series de *Las miserias de la guerra*) ofreció al Príncipe Lorenzo de Médicis en 1617. Y por «caprichos» se conocerán todavía las *Pinturas Negras* cuando, ya en futuras orillas grotescas, Valle-Inclán erija al sordo como legítimo inventor del «esperpentismo» en boca de un Max Estrella genialmente moribundo.

El investigador Carlos Jerez Farrán aseguraba, en consonancia, que desde la raíz goyesca había crecido el árbol más frondoso del expresionismo (1989: 15), del cual el esperpento era uno de sus mayores exponentes literarios. En lo que atañe a la tradición pictórica española hubo toda una escuela goyesca, en cuya nómina aparecen Leonardo

Alenza, Francesco Lameyer, Eugenio de Lucas Velázquez (cuyo cuadro «Condenados por la Inquisición» de 1850 llegó a atribuirse al de Fuendetodos)... Todos ellos ávidos lectores y continuadores del Goya más hiriente y crepuscular, que contribuyeron a la fijación de ese «Mito romántico de España» del que hablaba Carlos Reyero en referencia a Goya (1995), y en el que Valle-Inclán creía. En unas declaraciones al Heraldo de Madrid en 1926 dirá: «El tumulto romántico es genial en Goya. A mí me parece Goya la figura romántica más grande de todos los tiempos. El centenario del romanticismo puede celebrarse al tiempo que el de Goya, destacando en la glorificación, sobre todas, la figura del gran pintor» (en Dougherty, 1983: 177).

La historia de la sensibilidad europea del XIX no se entiende, en general, si desatendemos el espectro goyesco. Oyendo ya los estertores del siglo, incluso Joris-Karl Huysmans, en esa nueva guía de gustos y modos —exquisitos— que constituye su novela *A contrapelo* [1884], promocionaría de cara a la incipiente estética decadentista la figura del español, a quien compara en sus «espejismos alucinantes y efecto aterrador» con dos de los grandes sacerdotes estéticos del nuevo movimiento: Odilon Redon y Edgar Allan Poe. No solo eso, se nos cuenta que Des Esseintes, el protagonista de la novela, recurre con frecuencia a las reproducciones de grabados de Goya (más allá de la versión de «El Garrote» que tiene colgada en la pared) para matar las horas muertas o para paliar sus crisis nerviosas, y al menos una vez en el transcurso de la narración constatamos que:

La forma primitiva que presentaban ciertas láminas de los *Caprichos* [...] hizo que se sintiera más relajado y animado, y se quedó ensimismado contemplándolas, siguiendo las fantasías del pintor, fascinado por sus impresionantes y sobrecogedoras escenas: brujas cabalgando a lomos de gatos, mujeres intentando arrancar los dientes de un ahorcado, extraños bandidos, súcubos, demonios, enanos (Huysmans, 2010: 230).

Median 88 años desde la publicación de estas palabras y el encargo de media docena de *composiciones de asuntos de brujas* que los Duques de Osuna pidieran al pintor para decorar su palacete de recreo en la Alameda (en la finca «El Capricho»), que dio origen a todo. Más que como un alfa y un omega en la recepción del Goya grotesco, habría que interpretar ambas manifestaciones como boyas que dan cuenta de la vigencia del gusto (a veces morboso, muchas veces soterrado) por la provocación que, en su amasijo de formas y expresiones, suscitaba el pintor. Mucho se ha discutido acerca de la existencia de un posible motor que inspirara *Los Caprichos*, no solo en lo que respecta a las estampas de

brujería, que hoy pudieran resultar las más insólitas... En la colección se concitan imágenes, o más bien ciclos, de prostitución y cortejo, de educación y religión viciadas, de asnerías como producto de un reconocible mundo al revés, etc., que, aunque recuperan y estetizan buena parte de los motivos alucinantes (frailes volando, animales diabólicos...) que ya circulaban por las caricaturas pre-napoleónicas, conforman un mundo cerrado presidido por la idea de nocturnidad. Al fin y al cabo, de las sombras emanan y en ellas se ocultan los monstruos y sus pecados, pues constituyen su espacio, y es en la noche *donde* –más que *cuando*– el personaje sueña precisamente los seres que pueblan sus grabados.

En estas estampas será frecuente, igual que en la escena XII de *Luces de bohemia*, el uso de espejos que repercutan en la imagen grotesca. Para Edith Helman uno de los grabados «más crueles de la colección» tiene que ver con su significación, el número 55, titulado «Hasta la muerte» [Figura 1 del Apéndice de Imágenes]. En él se ve a una vieja, de rasgos simiescos y estragados, probarse ante el espejo una especie de adorno de cintas de última moda ante dos petimetres que contemplan con sorna el ritual. Aunque el espejo nos devuelve una imagen fidedigna, a ella no la desengaña en su propósito, hace pervivir su degradada ilusión. No es consciente de su realidad grotesca –sí el espectador–. Por si fuera poco, como agrega Helman: «si no bastara la caricatura inhumana y despiadada de la vieja para exponer su necia frivolidad y ridículas pretensiones, el artista refuerza la censura con el latigazo del letrero ‘Hasta la muerte’, sarcasmo desollador que destroza lo que queda, si es que algo queda, de la vieja» (1963: 63-64).<sup>15</sup>

Un rasgo común apenas comentado entre Valle-Inclán y Goya es el cuidado que ambos demostraron a la hora de fijar la estructura de sus compilaciones. Por ejemplo, en pro de dotar a sus caprichos de una cierta trabazón argumental, resulta significativo en el caso goyesco que la célebre «El sueño de la razón produce monstruos» fuera diseñada para ocupar la portada de la obra y no la posición que definitivamente ocupó, la número 43. Lejos de responder a una arbitrariedad, este cambio de lugar permitía a Goya, por un lado, crear una antesala para sus composiciones nigrománticas (estampas 44-48, 51, 59-71) y, por otro, situar al artista en su pesadilla, viéndose «a sí mismo entre las otras figuras monstruosas» (Bozal, 1994: 114). Además, si existía algún prurito de limitar, de cerrar la nocturnidad axial del repertorio, este se conseguirá con la última estampa, «Ya es hora»

---

<sup>15</sup> Para conocer otras correspondencias visuales del pintor y Valle-Inclán recomendando la consulta del volumen *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, de Luis Lorenzo-Rivero (1998).

[Fig. 2 del Apéndice de Imágenes], sin duda una de las que más atribuciones grotescas ha recibido. Y es que a través de ella el universo del espectador debiera despertarse y el visionado tocar –por coherencia– a su fin, pues se nos indica que ya ha amanecido; sin embargo, la imagen que nos desvuelve la hoja rompe la premisa de su título y la dignidad que se asocia al cargo eclesiástico de los cuatro personajes que aparecen en ella, tejiendo un lazo de continuidad con las supuestas fantasías anteriores. Así, la satisfacción primaria ante los desperezos ridículos y los berridos propios de una vejez bestial que exhiben los obispos recién levantados del grabado, se vuelve pronto dolorosa consciencia si uno inspecciona al detalle las figuras y descubre los huesos y pequeñas piernas seccionadas que ocultan bajo la sotana. Las dudas que suscita la imagen se disipan en el comentario explicativo del autor que guarda la Biblioteca Nacional<sup>16</sup>: «Los obispos y canónigos después de dormir a pierna suelta, se levantan tarde para ir a misa; bostezan; se desperezan y no piensan más que en darse buena vida sin trabajar nada. Uno lleva como figurando el roquete las patillas y articulaciones de los chiquillos que malogran por la masturbación» (en Helman, 1993: 229).

Cuando Valeriano Bozal trató de desgranar las pautas internas que operaban a lo largo de los *Caprichos*, comprobó que, de forma general, «cuanto más altos se encuentran los personajes en el [nuestro] sistema jerárquico, tanto más feos y bestiales, cuanto más bajos, más hermosos y sensuales» (1994: 133). Así las cosas, entre las reglas que regulaban la sociedad y las que intervenían en *Los Caprichos* existía una relación de negatividad (en la que se inscriben lo nocturno o los juegos de inversión-subversión) que, sin embargo, funcionaba como un medio de conocimiento. Pero un medio de conocimiento no abstracto, no sobre la oscura naturaleza del hombre o de la realidad, como aludía Bozal, para quien la cualidad definitiva de lo grotesco en Goya consistía precisamente en que sus monstruos podían «encerrar una verdad más grande que la aceptada a la luz del día, a la luz de esa misma razón» (2001: 55); sino de la oscura

---

<sup>16</sup> Es siempre el manuscrito de la Biblioteca Nacional, de entre todos los disponibles de *Los Caprichos*, en el que el pintor se muestra menos receloso con la censura y más generoso en sus críticas y truculencias. Basta comparar la proyección de sus palabras al hilo de «Ya es hora» con el comentario blanco (aunque para nosotros hoy resulte furiosamente irónico) sobre el mismo grabado conservado en el Museo del Prado: «Luego que amanece huyen, cada cual para su lado, brujas, duendes, visiones y fantasmas. ¡Buena cosa es que esta gente no se deje ver sino de noche y a oscuras! Nadie ha podido averiguar en donde se encierran y ocultan durante el día. El que lograra coger una madriguera de duendes y las enseñase dentro de una jaula a las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesita de otro mayorazgo» (en Helman, 1993: 229).

actualidad del año 1799 y siguientes. Lo grotesco manifestaría de este modo un estado de lucidez sobre la realidad de su tiempo.

Con todo, el mal hispánico se agravaría irremisiblemente con la llegada del nuevo siglo, y con él la derrota en Trafalgar, la inoperancia y el bloqueo continental, la llamada Guerra de la Independencia, la represión fernandina, las periódicas terribles noticias que, para unos o para otros, traía Francia..., hasta tocar y reconocerse en el fondo del vaso europeo. La producción cultural de estos años conformó un erial, al que contribuyeron las prohibiciones editoriales<sup>17</sup>, apenas transitado por un espíritu apocalíptico-agitador que encontró en la caricatura, como nuevo medio de masas, el formato más ágil para plasmar en el desierto sus denuncias sociales y políticas. Por todo, no sería exagerado asumir que las letras se saltaron una generación, resultado de lo cual habrá que esperar a la agonía de la guñolesca «Década ominosa» para encontrar la declaración escrita más brillante de este sentir grotesco, de la mano del que podemos considerar que es, en el XIX, su narrador primigenio, Mariano José de Larra.

## II. 2. LARRA DESDE EL AIRE

En abril de 1833 Larra publicaba en *La Revista Española* su artículo «En este país...» en torno a los efectos de la conocida coletilla homónima que, no importaba la coyuntura, «sobrevivía siempre entre nosotros». Ya entonces se repetía a porfía («¿Qué se puede esperar? En este país...») con el ánimo de excusarnos y acusar al resto de perpetuar un entorno que hoy tildaríamos fácilmente de grotesco, o incluso «esperpéntico». A pesar de ello, al preguntarse por las causas de su irrupción, zanjaba el periodista:

¿Es la pereza de imaginación o de raciocinio que nos impide investigar la verdadera razón de cuanto nos sucede, y que se goza en tener una muletilla siempre a mano con que responderse a sus propios argumentos, haciéndose cada uno la ilusión de no creerse cómplice de un mal, cuya responsabilidad descarga sobre el estado del país en general? Esto parece más ingenioso que cierto (2010: 227).

---

<sup>17</sup> Después del decreto del 11 de abril de 1805 en el que se establecía el nombramiento de un juez de imprenta y un equipo de censores, una cédula del 3 de mayo del mismo año prescribía que todo impreso había de demostrar una utilidad pública. Si bien estos controles editoriales se rebajaron considerablemente hacia 1820, en 1824 (tras el Trienio) volvieron a hacerse efectivos, prohibiendo la impresión-distribución de todas las revistas y periódicos no avalados por el gobierno. La desarticulación de estas leyes no empezó hasta 1834, cuando como oscuras golondrinas llegan en bandada las traducciones de los autores y géneros de moda en Europa, cuyo gusto parecía haber estado latente...

Al final –alma ilustrada– Larra atribuirá el éxito y la capacidad de adaptación de la expresión al «medio saber» general de la población, pues, aunque eran conscientes de la existencia un modelo mejor, que se materializaba presumiblemente fuera de España, tampoco lo conocían o se cegaban por su apariencia. Anticipa Larra en este sentido el entusiasmo por lo foráneo que siente el personaje de don Peregrino Gay en la Escena II de *Luces de bohemia* («Es preciso reconocerlo. No hay país comparable a Inglaterra. Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que indudablemente las más honorables familias, son las más religiosas. Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba» [Valle-Inclán, 2014: 55]); pero también la noción del país «como deformación grotesca de la civilización europea» prorrumpida por Max Estrella, que hace efectiva la degradación unánime española frente a ese modelo abstracto, idealizado, irreal. Por supuesto Larra ilustraría su reflexión con uno de sus fantoches teatrales, por otro lado tan socráticos, que encarnaban el vicio que se criticaba, y que llegaron a convertirse en todo un patrón literario, más allá del costumbrismo. Se cuentan por docenas los artículos que los imitan, sin lograr, sin embargo, captar el humor ácido del madrileño. Nada tiene que ver, así, el escarnio que Eugenio de Ochoa en «De la crítica en los Salones» [*El Artista*, 1835] hace de la petulancia de los agoreros académicos –uno de los blancos predilectos de la futura caricatura valleinclanesca<sup>18</sup>–, a los que transforma en meros «tipos» que se pavonean con una lente en el ojo, con la eficacia de Larra para hacer sentir ridículo pero familiar, con la compasión que ello implica, al muñeco de su artículo.

De modo análogo, la risa bonachona de Mesonero Romanos en un escrito como «Del Romanticismo o los románticos» [1837], no se parece a la sonrisa tensa a la que mueve Clemente Díaz en su crónica «El hombre oscuro» [*El Siglo XIX*, 1837]. Dibuja este último

---

<sup>18</sup> Véase el catálogo de reacciones de escritores pertenecientes a la Academia o con perspectiva de ingresar en ella a los que imagina Valle-Inclán leyendo sus nuevos versos en *La pipa de Kif* [1919]:

Por la divina primavera  
me ha venido la ventolera  
de hacer versos funambulescos  
-un purista diría grotescos-.  
Para las gentes respetables  
son cabriolas espantables.  
Cotarelo la sien se rasca,  
pensando si el Diablo lo añasca  
y se santigua con unción  
el pobre Ricardo León.  
Y Cejador, como un baturro  
versallesco, me llama burro.  
Y se ríe Pérez de Ayala,  
con su risa entre buena y mala (Valle-Inclán, 1930: 161).



el perfil de un joven romántico tan contemplativo que roza lo inane, un espantajo de catadura sentimental que al lector versado bien podría remitirle a un figurín de pantomima. Incapacitado para la sociedad, esta le arroja un discurso coreado que le cosifica («Es un autómata»), le animaliza («Di más bien un búho»), o le enajena («no le conozco, es un capricho de la naturaleza») por medio de un recurso tan utilizado en la parodia y en la épica como es la variedad reiterada de epítetos. Enmudecido, el hombre oscuro no replica, si alguien le observa con profundidad solo «fruncirá las cejas, se pasará la mano por la barba, hará un gesto de impaciencia» (Díaz, 2004: 363), y emitirá un silencio despectivo. En su contraste con el resto de personajes roza una estética fúnebre, a la que se aproximará todavía más cuando el escritor-testigo recurra a una anécdota propia del folletín más rancio para resarcirle de sus incapacidades comunicativas: se nos cuenta cómo dio socorro a «una pobre anciana temblando de frío» por la semejanza que sus facciones tenían con las de su madre, obviamente muerta... El problema de este retazo caricaturesco que sirve de guinda al *collage* descriptivo es que cobra una significación diferente a raíz de la última escena del texto. En ella el escritor revela que el joven al final se ha suicidado y, regodeándose en el tono, especifica que no tenía ningún vecino que lo conociera y se apenara de su muerte, ni tampoco ningún amigo que fuera a ponerle flores a su tumba o a seguir la comitiva de su cadáver hasta la parroquia. La risa se torna entonces culpable y el texto se convierte en una aproximación más profunda y macabra de lo esperado al que sería uno de los *leitmotivs* trágicos fundacionales (baste pensar en los compases finales de *Las penas del joven Werther* [1774], de Goethe) del Romanticismo.

Con todo, todavía está lejos Clemente Díaz del trazo sinuoso y el distanciamiento moderno que muestra el pintor posgoyesco Leonardo Alenza en su pequeña pero poderosa *Sátira del suicidio romántico* [Fig. 3 del Apéndice de Imágenes], que hoy –capricho o carcajada del destino– luce en el Museo del Romanticismo de Madrid frente al retrato de Larra. El ejercicio degradante de Alenza se advierte con especial profundidad en la inclinación tensada y casi operística del suicida, pues al mismo tiempo que esta frena su caída y le inviste ridículamente de dignidad para declamar sus postreras palabras, le permite precipitarse limpiamente otra vez sobre el cuchillo, como si la caída o la primera puñalada no fueran suficientes y él quisiera acumular dos formas de suicidio en esa suerte de catálogo-desfile de desesperados que exhibe el lienzo (no en vano, al fondo del plano descansan los otros embajadores románticos de la muerte por horca y la muerte por

disparo). Es en la capacidad de subversión de las expectativas, orientadas hacia lo grotesco, donde reside la eficacia del cuadro.

Un caso contrapuesto de expectativas se ejemplifica en la trama de «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval» [*El Pobrecito Hablador*, 1833], el famoso artículo de Larra. Y es que el motivo del carnaval –ya se ha desbrozado arriba– funcionaba como una invitación a la anomalía. De modo que cuando el trasunto de Larra sube, en el texto, al coche que ha de conducirlo al baile y siente que da extraños tumbos, que avanza y retrocede atribuladamente hasta el punto de que llega a sospechar de su propio movimiento y teme ser víctima de una «broma de carnaval» que asemeje su viaje al de «D. Quijote y Sancho en el Clavileño»; el lector había de rumiar la irrupción del elemento grotesco o fantástico. Pero tal elemento, como en las andanzas del hidalgo, no se presenta, y la esperanza de su aparición se diluye en una escena de enredo: el protagonista se cuelga por error el dominó de otro invitado y las ocultas amantes que pululaban por la sala le confunden –tan común es su nuevo disfraz– con el que cada una esperaba, sin que él, pícaro, desmienta a ninguna y pueda ir así desenmascarándolas. «¿Pues no parecía estrella mía», discurre, «haber traído esta noche un dominó igual al de todos los amantes, más feliz por cierto que Quevedo, que se parecía de noche a cuantos esperaban para pegarlos?» (2010: 207). La referencia no es casual. Entronca Larra a través de ella con la escuela de los vicios de *Los sueños* [1627] de Quevedo, a quien en la segunda parte del artículo (su «moraleja») rinde un homenaje desaforado. Llega este a su clímax cuando el protagonista presencia cómo el Asmodeo del *Diablo Cojuelo* –no sale Larra del ámbito barroco– aparece y le suspende «en la atmósfera sobre Madrid». Le confiere entonces el poder de ver a través de los tejados y examinar en su cotidianidad a los personajes que pueblan la ciudad, para constatar, así, la ridícula mascarada que todos encarnan y que se extiende más allá de la fiesta, sin redención. Es decir, siguiendo una interesada retórica valleinclanesca, Asmodeo le permite mirar «desde el aire», que era la forma privilegiada de contemplar el mundo que Valle-Inclán atribuyó al ejercicio esperpéntico en la famosa entrevista que en 1928 le hizo Gregorio Martínez Sierra para *ABC*. Es curioso que los dos literatos que mencionó el gallego como referencia de ese posicionamiento fueran los mismos que había citado explícitamente Larra en su artículo: Cervantes y Quevedo. Dice Valle-Inclán:

Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior/ levantado en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también (en Dougherty, 1983: 174).

Sea como sea, el artículo de Larra revela más adelante que esa visión sobrenatural y casi epifánica que ha tenido su álter ego literario no es un producto de aquellas fantasmales reglas carnavalescas que finalmente parecían haber comparecido, sino una alucinación a consecuencia del sueño y del ayuno del personaje. Después del continuo transpirar, estar de pie y devanarse los sesos esperando algo inaudito, nadie le había ofrecido algo de comer... Son golpes de realidad, golpes de materialismo –grotesco– que Huysmans, décadas después, inmortalizaría en ese pasaje de *A contrapelo* en el que Des Esseintes concluye toda una primorosa lección de sensibilidad porque le sobrevienen unos intensos retortijones.

## II. 3. HÍBRIDO Y ESTRAMBÓTICO. ANTONIO ROS DE OLANO

En cualquier lista de escritores «raros» o «extravagantes» de la literatura española que se precie debería figurar en uno los puestos de cabeza el militar –introdutor del gorro ros– y escritor Antonio Ros de Olano [1806-1886]. Incluso en los relatos de Ros de Olano de tono inicial más nostálgico y evocador, rayano casi en lo autobiográfico, como aquel titulado «A quien leyere. Jornadas de retorno escritas por un aparecido» [*Revista de España*, 1873], toma cuerpo lo pesadillesco, en este caso materializado en la venganza de un maltratado borriquillo. Ante la insensibilidad de su amo, el borriquillo le devora la cabeza mientras duerme. Ros de Olano, ávido lector de E.T.A Hoffmann, se convirtió en un explorador de los márgenes no realistas, aunque despojados de todo sentimiento siniestro; prefería la comicidad distante ante el pasmoso suceso. Quizás por ello fue abandonando el subtítulo «fantástico» que agregaba a sus primeras narraciones en favor de una propuesta narrativa personal que ya desde el nombre –y porque la literatura crea sus precursores– ha de entenderse como un antecedente a lo esperpéntico: «lo estrambótico». Como aclaró el investigador Jaume Pont esta asunción «no se trata de un capricho terminológico, sino todo lo contrario: lo ‘estrambótico’ –lo inusual, raro,

disparatado, caprichoso, bizarro y sin orden— sintetiza perfectamente la categoría de lo grotesco» (2004: 437), en la que ahondaba la producción del escritor.

Además de varios cuentos estrambóticos, Ros de Olano firmará una novela, *El Doctor Lañuela: Episodio sacado de las memorias de un tal José* [1863], cuyo decorado principal corresponde al gabinete de un magnetizador, espacio que seguramente hubiera sido del gusto personal de Valle-Inclán —dados sus intereses reales en el ocultismo y lo hipnótico—<sup>19</sup>. Tal marco espacial, unido a la libertad creativa que infundía inscribirse en un género propio, exoneraba a Ros de Olano de ajustarse a cualquier convención «seria». De esta forma, la novela conforma un hiperbólico desfile de personajes y peripecias alucinadas, sometidas, eso sí, al ludismo de un ente escritor que ejerce el rol de arquitecto supremo del relato, por encima de su sentimental narrador. Dicha posición superior se constata en los títulos de los epígrafes de las presuntas memorias, que van desde el recurrente «XVI. Donde se verá que puede suprimirse este capítulo, y sigue la historia, como se pueden descartar de la baraja los ochos y nueves, y sigue el juego» al insólito «IV. *Amar* verbo activo. —Indicativo presente. —1ª persona. —Yo *amo*» o hasta el chiste total del «XIII. Va sin epígrafe». El juego busca visiblemente entroncar con las voces que intervenían en el manuscrito del *Quijote* y, en general, con las piruetas de metaficción barrocas. A esta voluntad se añade, como apuntó David Roas «que el estilo utilizado por José para narrar su historia tiene una clara raigambre quevediana, entre humorística y picaresca» (2008: 200). De hecho, en los pasajes en que el autor echa más mano del repertorio grotesco es cuando más se va a retorcer ese registro lingüístico, que tiende siempre a la dilogía, la antítesis y el encadenamiento fónico de significantes en una acelerada progresión de variantes, equívocos y etimologías disparatadas:

[...] Seguí después con buen estilo en cátedra de pujas y tercié hasta ser primado... Creyó Lañuela al pronto si se las habría con algún obispo disfrazado, y pidió aclaraciones a las que respondió el sonámbulo:

—Es primado en subasta todo el que toma primas de los emprimados; y no hay judío en puja, ni inclusero pujante, que no las tenga para dar. Veinte primas flacas suman una prima gorda; y yo entré por todas, pues que fui primado polímano, y primista polímano... (Ros de Olano, 1863: 134).

---

<sup>19</sup> En este sentido, resulta bastante propicio que en el capítulo «Tiempo de magia» de la serie de RTVE *El Ministerio del Tiempo* [2015-2017] un participativo Valle-Inclán (interpretado por el actor Juan Carlos Sánchez) apareciera como personaje en la recreada tertulia de demostración pública de un hombre que aseguraba ver a través de los objetos, y que se inspira en una sesión real que se produjo en Madrid en 1924. Remito para otras anécdotas espiritistas del autor al libro clásico de Emma Susana Speratti Piñero *El ocultismo en Valle-Inclán* (1974).

El fragmento corresponde al episodio en el que un reputado ministro acude embozado a ver al Doctor Lañuela, médico magnetizador, para que le quite los callos en la lengua que le salen por la mala conciencia. «Cesó Lañuela y preguntó confuso: ‘¿Cómo que le salen?’ —Digo, que se me ha destapado la ampolla de las culpas y me rebosa la confesión como en tiempo de marras a Rey excomulgado» (Ros de Olano, 1863: 131]). Como un fantoche esperpéntico *avant la lettre*, nos mueven a una mordaz lectura crítica de la política contemporánea las ridículas y tremebundas historias que salen de la boca (y de la lengua) de su representante, quien, si primero cuenta atolondrado sus desdichas (le explica su «caso») al Doctor, después se atreve hasta con versos. Y es que, igual que pasara en su admirado *Quijote*, la amalgama de estilos y categorías es una de las enseñanzas de la estrambótica novela de Ros de Olano, tal y como lo glosa el escritor en su última página (justo antes de despedirse con una seguidilla desconsolada que, sin embargo, «se canta y se baila»):

—¿Esto es una novela? No

—¿Es acaso un poema? Tampoco.

—¿Pues qué clase de libro es este tan sin género conocido?

Yo lo diré.

Es historia del corazón donde el dolor adultera con la risa; y del consorcio nace un libro híbrido...¡Ay! ¡mil veces ay! (Ros de Olano, 1863: 282).

La definición de este hibridismo enlaza, claro, con el esquema receptivo de lo grotesco, pero también, y más importante, con las aspiraciones románticas de conseguir la indeterminación genérica del texto, una obra de arte total. El problema es que ha pasado mucho tiempo desde el cénit del Romanticismo, y el hiperbólico logro de Ros de Olano en relación a esas pretensiones admite también una lectura burlesca del mismo. No en vano, *El Doctor Lañuela* no solo se adelanta en su chanza a futuras aproximaciones magnéticas desde el terror como *La fantasía del Doctor Ox* [1872] de Julio Verne; sino que contiene bastantes elementos paródicos de manifestaciones trasnochadas de la sensibilidad romántica. En un capítulo antológico sobre el estudio del llanto en los años 1830-1840, el crítico Russell P. Sebold demostró a través de un ramillete de ejemplos que el héroe romántico lloraba, pero preferentemente «una lágrima sola», que reflejara la

imposible contención de la tormenta de sus sentimientos<sup>20</sup>. «¿Y no lloras?» increpa Lañuela al preñado protagonista cuando se constata que su amada Luz ha muerto. «Le di una lágrima que recogió en la agonía» (Ros de Olano, 1863: 218), le contesta José en medio de una escena en la que la referencia impostada a tan sublime tradición aumenta, por contraste, las circunstancias absurdas de la muerte de Luz, y rebaja la emotividad.

Este escarnio del sentimentalismo romántico, realizado además por un escritor que vivió en el apogeo del período, bien podría servir como antesala de la gran paradoja que a partir de estos años se va a establecer entre el movimiento y lo grotesco. Y es que, si se cuentan con los dedos los ejemplos narrativos que durante 1830 y 1844 (época ortodoxa del Romanticismo literario español) se valieron de los engranajes grotescos, la recreación y posterior subversión de los tópicos románticos –que tan pronto fueron asimilados como elementos patrimoniales– se convertirá ahora en una de las vías de fundamentales por donde se canalice la estética deformadora.

## II. 4. GALDÓS O LOS DESHEREDADOS (GALERÍA DE CARICATURAS)

En su novela *La de Bringas* [1884], Benito Pérez Galdós representó dos veces la coreografía matutina de la corte en el Madrid previo a la revolución de «La Gloriosa». La segunda representación –y la más interesante– tenía lugar en un sueño de la pequeña de la familia, Isabelita. La naftalinosa capital se convertía entonces en su fantasía en una ciudad-engranaje, totalmente cosificada, habitada por muñecas, «¡pero qué muñecas!», esbeltas, llena de colorines. «Por diversos lados», escribe Galdós, «salían blancas pelucas, y ninguna puerta se abría en los huecos del piso segundo sin dar paso a una bonita figura de cera, estopa o porcelana: y todos corrían por los pasadizos gritando: ‘Ya es la hora’. En las escaleras se cruzaban galones que subían con galones que bajaban... Todos los muñecos tenían prisa» (1985: 89). El escenario farsesco que imagina la niña remeda y embellece la rutina y las dependencias, mucho más grotescas, anexas al Palacio donde residían los Bringas, pues todavía en 1868 estas constituían el hogar principal del alto funcionariado. Cada día puntualmente salían disparados los funcionarios para dar –ya lo esbozaba Isabelita– las horas del país. «¿Por qué razón Dios, vamos a ver, no le haría a

---

<sup>20</sup> La tendencia se ilustra en varios puntos de la novela *El Doncel de don Enrique el Doliente*, del Larra menos grotesco. Así, cuando su protagonista Macías, celoso, ve a Fernán Pérez dar un ósculo a su esposa Elvira, dice el narrador que «una lágrima, pero una lágrima sola se abrió paso con dificultad a lo largo de su mejilla, fría como el mármol» (en Sebold, 1983: 186).

uno pájaro en vez de hacerle persona?», clamaba al final de su vida el eterno cesante Villaamil en *Miau* [1888]; ese «bestiario novelado» –como decía García de Mesa (2011)– en donde lo animal trepaba hasta figurar cualidades humanas y lo humano, encuadrado en la selva burocrática, se subyugaba al darwinismo más burdo.

La degradación que empapa el mundo de *La de Bringas* no reside, sin embargo, en esa regresión pseudobestial de la especie oficinesca, solo preocupada por medrar en su carrera, sino en el intento chabacano de reproducir (y en la presunción que daba imitar) sus modelos, sus escaparates exteriores... Basta para comprobarlo leer los regios nombres de los pequeños Bringuitos, no precisamente de Borbón y Asís: Paquito, Alfonsito y, claro, Isabelita, siempre en diminutivo (en contraste con el «¡Abajo la Isabelona!» que –aunque nunca se plasma en la novela– resonó históricamente en el grito revolucionario); o los nombres que los padres protagonistas pusieron a las estancias de la casa familiar, extraídos de salas –reales– de Palacio. Es de hecho en la estancia más lujosa de todas, la *Gasparini*, despacho de Don Francisco de Bringas y alcoba conyugal, donde descansa, casi a modo de altar, el cuadro (cenotafio) de medio metro de largo, todavía por terminar, con cuya descripción arranca la novela. Don Francisco de Bringas, alias *Thiers* (por su parecido –degradado– con el político francés Adolphe Thiers), ha invertido meses en confeccionar su cenotafio, microcosmos funerario, gigantesco vanitas del mundo, realizado con un variopinto material: pelo humano. Tan variopinto como la congregación de cabezas que solía acercarse a mirar su obra, y descubría con repulsión el espacio «en algunas partes cabelludo, en otras claro, en todas como recién afeitado, gomoso, pegajoso, con brillo semejante al de las perfumadas pringues del tocador (1985: 130)». El personaje de don Manuel Pez, a quien estaba dedicado el cenotafio, resumiría su impresión sobre él con un singular insulto: «esperpento». *La de Bringas* incluía así uno de los primeros ejemplos literarios en los que el término «esperpento» no designaba a figuras o atuendos desaliñados y estrafalarios, sino a una creación artística incongruente y de mal gusto. Para colmo, don Francisco de Bringas se quedará ciego en el transcurso de la novela, y no faltarán personajes que insinúen que fue por el esfuerzo de colocar cada pelo...

En su luminoso estudio *Valle-Inclán, caricaturista moderno* (2006), Jesús Rubio Jiménez destacaba el carácter gráfico de las criaturas deformadas de *Luces de bohemia*. Entre ellas también estaba la del mal poeta modernista Dorio de Gádex, quien recalcaba la muerte de Galdós en la obra (a pesar de la «resurrección» que había obrado Valle-Inclán de Rubén Darío, muerto cuatro años antes del canario) y recordaba su mote más virulento,

*El Garbancero*. Parecida habilidad a la de Valle-Inclán mostró, sin embargo, *El Garbancero* en el retrato grotesco de algunos de sus más gloriosos personajes secundarios. Pienso en Ido del Sagrario, de *Fortunata y Jacinta* [1887], esa figura que, a pesar de no tener muelas, cada vez que comía carne «se ponía eléctrico» y entraba en un estado de paranoia que concordaba maliciosamente con su nombre. No siempre había sido así: en el prólogo de la novela *Tormento* [1882] Ido era presentado como un afortunado escritor de folletines prefabricados (de infaustas referencias reales), que, aun con su porte de vagabundo, mantenía la urbanidad y tenía un discurso lo suficientemente fino como para poder seguir pervirtiendo con su ejemplo aquella máxima larresca de que «escribir en Madrid es llorar». En *Fortunata y Jacinta* sus tics, sin embargo, no pararán de traicionarle, se adentrará progresivamente en una retórica («hincaba la barba en el pecho», «se le inyectaban las carúnculas del cuello») de pantomima que anula cualquier formalidad... Parece como si Galdós, décadas antes de los tiempos de Charlot, hubiera intuido algunas trazas del personaje chaplinesco:

Al poco rato entró en el despacho un hombre muy flaco, de cara enfermiza y toda llena de lóbulos y carúnculas, los pelos bermejos y muy tiesos, como crines de escobillón, la ropa prehistórica y muy raída, corbata roja y deshilachada, las botas muertas de risa. En una mano traía el sombrero, que era un *claque* del año en que esta prenda se inventó, el primogénito de los *clagues* sin género de duda, y en la otra un lío de carteras-prospectos para hacer suscripciones a libros de lujo, las cuales estaban tan sobadas, que la mugre no permitía ver los dorados de la pasta (Pérez Galdós, 2011: 409).

La índole grotesca de Ido del Sagrario se revela en la doble reacción que suscita en el matrimonio Santa Cruz: Juanito se ríe de su trastorno inofensivo, mientras que Jacinta le compadece y se siente asustada cuando le provocan los ataques. Y es que, como el Quijote en la Segunda Parte de sus aventuras, la locura cárnica de este Ido sin muelas («porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas», zanjaba el hidalgo, «es como molino sin piedras»), perpetuamente comparado con un pavo, servirá como espectáculo para los personajes de mejor posición social. «¿De qué provendrá esto, Dios mío?», se consternaba Jacinta, «Lo que tú dices, el no comer. Este hombre ha sido también autor de novelas, y de escribir tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le reblandeció el cerebro» (2011: 415). El *Quijote* le sirve a Galdós como espejo en el que Ido se degenera. Cree que su mujer, a quien ahora llama *La Venus de Médicis*, le engaña con un duque. En eso radica su romántica locura (como la fantasía calderoniana que dramatiza don Víctor



Quintanar en *La Regenta* antes de irse a dormir). La angustia de Ido, por lo tanto, es doble, ya que a la infidelidad ha de sumar, de acuerdo al código folletinesco, la necesaria venganza que reintegre su honor, pero tales penas no pasan de ser aspavientos ridículos para el resto de personajes y para el lector. En lo que atañe a este último –pues el mundo de los esperpentos es un mundo completamente degradado–, es lo mismo que ocurre con los padecimientos del protagonista del panel central de *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán. Aunque el Teniente don Friolera «vive trágicamente lo que él considera la pérdida de su honor» (Rubio Jiménez, 2018: 41), que ha de recobrar con los asesinatos de su mujer y del amante de acuerdo a un obsoleto código militar, el lector siente su dolor como un ridículo remedo. De hecho, el personaje, que incorpora gestos cómicos reconocibles de cine mudo (más en Lavaud, 1985), será descrito por Valle-Inclán en la acotación previa a su venganza como un mero «fantoche de Otel»<sup>21</sup> (2018: 194), sin un ápice de su grandeza.

La condición de fantoche quijotesco de Ido se agudiza por la distancia entre la belleza que ve en su Venus-Dulcinea y la imagen real de su mujer, Nicanora. El contraste es tan brutal que Jacinta «no sabía a quién compadecer más de los dos». «Estropeadísima», «fea de encargo», «mal pergeñada»..., son algunas de las observaciones que le dedican a la infeliz mártir. De ahí que se torne a la vez temible y desternillante el bramido con el que Ido la increpa cada vez que cae en su locura: «¡Adúuuultera!», siempre acompañado de actitudes y movimientos guiñolescos que dan distancia a su violencia y adelantan algunas maniobras esperpénticas. Así, se nos dice, «entró a pasos largos y marcados, con desplantes de cómico de la legua; los ojos saltándosele del casco; y repetía con un tono cavernoso la terrorífica palabra: adúuuultera» (2011: 425). Y en otra ocasión: «dijo esta palabra con un alarido espantoso, levantándose del asiento y extendiendo ambos brazos como suelen hacer los bajos de ópera cuando echan maldiciones» (2011: 413). Pero la falsa adúltera resulta honesta, honesta folletinescamente, como honestamente lúcido, igual que el Quijote, resultará Ido. Al fin y al cabo, él es quien le descubre a Jacinta la existencia del hijo bastardo de su marido, aunque ello no le llevará –rúbrica irónica de Galdós– sino a ser acusado de loco.

---

<sup>21</sup> Para una aproximación más detallada sobre este aspecto recomiendo la lectura de dos trabajos recientes: «La musa funambulesca. Apuntes en torno a Otel, entre Valle-Inclán y Pasolini», de Manuela Rodríguez de Partearroyo (2014), y el estudio comparado en torno al tema del honor en la tradición española e inglesa que contiene el volumen *Teatro, historia y política en Martes de Carnaval de Valle-Inclán*, de Manuel Aznar Soler (2019).

Precisamente un desenlace tan típico en cualquier género romántico como lo era la caída del héroe en la locura, incapaz de asumir sus circunstancias, vertebrada desde el inicio la primera novela que se asoció al naturalismo: *La desheredada* [1881], también del escritor canario. Así la cosas, esta abre su capítulo uno, titulado «Final de otra novela», con el enérgico discurso del trastornado señor Rufete, quien rebautiza como «Envidiópolis» a una Madrid «sin alturas» («y como eres puro suelo, simpatizas con todo lo que cae...») y se recrea, cual orador ante el Congreso, en la esencia monstruosa de un país, «bendito monstruo con cabeza de barbarie y cola de ingratitud», que «no sabe apreciar nuestra abnegación, paga nuestros sacrificios con injurias, y se regocija de vernos humillados» (2000: 67). ¿Tanto trecho hay entre las soflamas más embriagadas de Max Estrella en *Lucas de bohemia* y la arenga del señor Rufete? Cabe destacar que, si para la tradición romántica la locura constituía la forma más trágica de lucidez, para los cánones naturalistas el loco era a la vez la mayor víctima de la sociedad, ya que se escindía de ella, y su figura más complicada de aprehender y documentar. El cuño narrativo personalísimo de Galdós opta, sin renunciar a un tono científicista de objetividad, por presentarnos a estos visionarios bajo un prisma grotesco que arranca con la descripción del señor Rufete como estereotipo de «uno de esos hombres que han llegado a perder la normalidad de su fisonomía». El molde de la caricatura, en la que no faltan las comparaciones con animales, se combina entonces con la reflexión clínica del detalle sobresaliente, dando a luz una cara mucho menos ensimismada, sí, que la de los locos del manicomio de Salpêtrière que pintara Géricault [1823], pero en la que aún prima la heterogeneidad, la expresión irresoluta. No en vano, se preguntará el narrador: «la movilidad de sus facciones y el llamear de sus ojos, ¿anuncian exaltado ingenio, o desconsoladora imbecilidad? No es fácil decirlo, ni el espectador, oyéndole y viéndole, sabe decidirse entre la compasión y la risa» (2000: 68). La oscura revelación es que ese rostro conforma nuestro reflejo degradado, del mismo modo que nuestros comportamientos (gloso aquí a Frank Durand, 1974) configuran su ilusión:

Y considerar que aquella triste colonia no representa otra cosa que la exageración o el extremo irritativo de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales [...] Estos pobres orates somos nosotros mismos que dormimos anoche nuestro pensamiento en la variedad esplendente de todas las ideas posibles, y hoy por la mañana lo despertamos en la aridez de una sola [...] «Hay muchos cuerdos que son locos razonables». Esta sentencia es de Rufete (Pérez Galdós, 2000: 72).

Indefectiblemente, Galdós sacaría varias veces a escena esta correspondencia. Por ejemplo, cuando Isidora Rufete, protagonista de la novela, toma a otro anciano loco internado (desoladoramente consciente de la realidad triste y fúnebre de su «asilo») por un piadoso funcionario que intenta confortarla. Isidora, como Ido, será sin consciencia de ello otra cofrade quijotesca, en este caso cursi devota de su interpretación romántica, la que entendía cada una de sus salidas como una rebelión contra el *status quo*. No en vano, su lucha por ser reconocida como legítima heredera de los marqueses de Aransis –pretexto argumental de la novela– implica en el fondo la amenaza timidísima de abrir una fractura en el entramado social. No obstante, si el empeño del hidalgo de verter en el mundo los patrones de conducta de las novelas caballerías no le acarrea mayores penas que su realización grotesca y rasguñados fracasos, el intento de Isidora de transponer en sus carnes la conocida historia de folletín romántico (subvertida punto por punto por Galdós) en la que la humilde y bondadosa joven se descubre noble tras sufrir lo indecible, le reportará un destierro social irremediable. Para más inri, dará a luz en el transcurso de su historia a un hijo macrocéfalo, de difícil cuidado. A pesar ello, será muy significativo que un día que acude a la Pradera de San Isidro –escenario goyesco por antonomasia– querrá pasarse «ya que está», y aunque «los fenómenos son para asombro de los paletos», por los pabellones donde se exponían los *freaks*. Y así «vio la mujer con barbas, la gigante, la enana, el cordero con seis patas, las serpientes, *os raras tigres provenientes do Japao*, y otras mil rarezas y prodigios» (2000: 356), que históricamente se emplazaban allí.<sup>22</sup> Andando el tiempo, algunos escritores de la Edad de Plata mirarán y retratarán con especial atención estas barracas y, más aún, a sus morbosos espectadores, como José Gutiérrez Solana en el pasaje dedicado a las fiestas de «Santander» en su libro *La España Negra* [1920]. Sobre todo, porque el espectáculo de estos «monstruos» difiere mucho del espectáculo tradicional de los enanos velazqueños. Estos últimos actuaban, *hacían* (de bufones); los *freaks* se exponen. Son figuras pasivas cuyas posibilidades feriales las convierten en foco de codicia. Sucede así en *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* [1919], de Valle-Inclán, que gira en torno a la avariciosa pugna entre Marica del Reino y

---

<sup>22</sup> También visitará el mismo lugar el personaje de la Marquesa –esta vez verdadera– de Andrade en la novela de Emilia Pardo Bazán *Insolación* [1889], cuyo testimonio nos ofrece otra lista de variedades teratológicas, y nos deja, de paso, una efficacísima imagen grotesca a través de la interrupción inesperada que produce una risa que combina lo animal y lo salaz: «Entramos en varias barricadas, y vimos un enano, un ternero de dos cabezas, y por último la mujer de cuatro piernas, muy pizpireta, muy escotada, muy vestida de seda azul con puntillas de algodón, y que enseñaba sonriendo –la risa del conejo– sus dobles muñones al extremo de la rodilla» (Pardo Bazán, 2001: 140).

Mari-Gaila por la posesión de un enano que arrastran por distintos pueblos y romerías. No es, sin embargo, un enano cualquiera, es un enano hidrocéfalo, suma hipérbole de la deformación del hijo de Isidora Rufete.

Como se está comprobando, *La Desheredada*, novela hasta cierto punto lastrada en sus análisis por su reiterada adscripción naturalista, se muestra especialmente rica en genuflexiones grotescas. La más llamativa, en cualquier caso, ocupa el capítulo 6, «¡Hombres!». Y es que en sus páginas Galdós va a anticipar el empeño de Valle-Inclán en *El ruedo ibérico* de emular desde la degradación la impronta de tantos ejércitos revolucionarios que han dirigido la historia española del siglo XIX. Lo curioso es que lo hace por medio de una panda casi circense de niños de arrabal, sucios, prematuramente desgastados, raquíticos, cuyos «cráneos achatados, los pómulos cubiertos de granulaciones y el pelo ralo ponían una máscara de antipatía sobre las siempre interesantes facciones de la niñez» (2000: 149). En sus bravuconadas pueriles esa «nube de mosquitos», que se atreve a desafiar a los trenes, torna en guiñolesco el comportamiento castrense, y expone en sus vicios («claros embriones de egoísmo por todas partes») los de la sociedad baja a la que, como pequeños y malhablados fantoches, representan en un tablado marginal y presuntamente inocente... Hasta que empiezan a «proveerse de palos de escoba, cañas, varas, con esa rapidez puramente española, que no es otra cosa que el instinto de armarse» (2000: 150), para jugar «a la guerra civil». El infantil paseo militar culminará de forma abrupta cuando, tras originarse una pelea por el robo de un gorro ros –referencia ya de por sí estrambótica–, el hermano de Isidora Rufete, *Pecado*, acuchille mortalmente a *Zarapicos*, el niño, sacado de la picaresca más embrutecida, al que acusa de ladrón; acto que el narrador –pluma afiladísima– presenta como la ejecución de todo un ritual de iniciación: ya es un hombre. Es entonces cuando la liza/escena se llena de atónitas madres, políticos y guardias, no menos fantoches que los críos, que apenas aciertan a clamar: «¡Qué país!» (Pérez Galdós, 2000: 163).

## II. 5. ALTURA Y DESILUSIÓN ROMÁNTICAS. LAS DOS NOVELAS DE LEOPOLDO ALAS *CLARÍN*

En el primer libro de la primera parte de *Tirano Banderas* [1926], titulado «Icono del Tirano», Valle-Inclán ya emplaza a su cruento protagonista mirando desde lo alto de una ventana en San Martín de los Mostenses, convento, para más datos, erigido sobre una

loma. Escribe el gallego: «Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo [...] Está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte» (2007: 36). Será recurrente que esta calavera elevada, eterno centinela en el campanario sin campanas de San Martín de los Mostenses, apunte «su catalejo sobre la Ciudad de Santa Fe» para comprobar el estado de sus dominios e ilustrar, de paso, aquel precepto valleinclanesco de que la mirada esperpéntica es la mirada «desde el aire», a la manera de un «demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos» (en Dougherty, 1983: 174).

Quizás también Santos Banderas «lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula» (Alas, 2011: I, 153). En cualquier caso, *La Regenta* [1885], la obra maestra de Leopoldo Alas *Clarín*, comienza de forma afín a la novela esperpéntica de Valle-Inclán: en el tope del campanario de la Catedral de Vetusta, con el Magistral, el personaje más capaz de todo el libro, el menos deformado –a pesar de ser enseguida comparado con un escarabajo– oteando Vetusta con su catalejo. Desde su lente escrutadora resultará todavía más mísero el panorama que revela, pues «también veía a los vetustenses como escarabajos; sus viviendas viejas y negruzcas, aplastadas, las creían los vanidosos ciudadanos palacios y eran madrigueras, cuevas, montones de tierra, labor de topo...» (2011: I, 155); y parecerá grotesco, por ende, su afán de devoración y posesión de toda esa ciudad malograda en la que, mientras se «hacía la digestión del cocido y la olla podrida», nada ni nadie se movía salvo él y –poéticamente– la basura...

En opinión de Gonzalo Sobejano *La Regenta* respondía a una pretensión estética de reflejar la «aguda contienda entre catolicismo degradado y materialismo degradado» (1990: 18) que se estaba dando en la sociedad española. Dicha dualidad se constata ya, en clave erótica, desde el marco del capítulo I, cuando el personaje de Obdulia, que da voluptuoso cuerpo a la representación de la lujuria más vulgar del pueblo, aprovecha la oscuridad reinante en el templo para recompensar con distintos apretones a don Saturno por sus labores de guía..., y en ella se continúa hasta la procesión de Semana Santa, cuando Obdulia llega a sentir ante la imagen, que habría de repeler si no por lo sacro por lo fanático, de Ana Ozores, vestida de nazarena y descalza por las calles enfangadas, «un deseo... vago... de ser hombre» (II, 428). Es ella, Ana, la Regenta, quien sirve de contrapunto ridículo, con sus temblores sinceros de «emoción religiosa», a la trasposición erótica, asimilada sin ningún estrago, que hacen los vetustenses de cada rito. No en vano,

para Obdulia Fandiño: «la religión era esto, apretarse, estrujarse sin distinción de clases ni sexos en las grandes solemnidades con que la Iglesia conmemora acontecimientos importantes de los que ella, Obdulia, tenía muy poca idea» (2011: II, 345).

Con humor baudelariano, que hace alarde de su superioridad, el narrador va a llamar a Obdulia «la de los bajos limpios». La brocha como retratista de Clarín se revela en estos trazos más negra que la de Galdós y más fina que la de Valle-Inclán. Con este último coincide en el gusto por la disolución de imágenes vagamente iluminadas, que, aquí sí, el autor gallego llevará a sus cotas más altas. Cito como ejemplo una de sus acotaciones más celebradas: «La Taberna de PICA LAGARTOS: luz de acetileno: mostrador de cinc: zaguán oscuro con mesas y banquillos: jugadores de mus: borrosos diálogos. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HÍSPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quince de morapio» (2014: 61). Con todo, hay descripciones impresionistas de Clarín que supusieron un antecedente claro de esta práctica. Véase el siguiente pasaje de su cuento «El dúo de la tos» [1892]: «Los vapores de la dársena, las panzudas gabarras sujetas al muelle, al pie del hotel, parecen ahora sombras en la sombra. En la obscuridad el agua toma la palabra y brilla un poco, cual una aprensión óptica, como un dejo de la luz desaparecida, en la retina, fosforescencia que padece ilusión de los nervios» (Alas, 1991: 16). Del mismo modo, el lenguaje que emplea Clarín en la novela adquiere (porque, una vez más, cada escritor crea sus precursores) un viso pre-esperpéntico en presentaciones de personajes –animalizadas, abruptas, revueltas en sus registros alto y bajo– como Doña Paula («tenía la figura cortada a hachazos, vestía como una percha»), Don Custodio («como una perdiz levantada por los perros, [...] sudaba como una pared húmeda») o los mismos tejados de Vetusta («alardes de piedra inoportunos, solidez afectada, lujo vocinglero»).

A pesar de que, como ya comprobó John Kronik (1987) *La Regenta* no es, en sí, una novela grotesca, Clarín hace alarde de un catálogo de técnicas de degradación (además del lenguaje), basadas en su manejo de la distancia narrativa. De ellas se valdrá el autor para cristalizar, de un lado, una barrera emocional con el lector, y, de otro, un modo de introspección a la verdad –máxima aspiración de lo grotesco y de toda la novela naturalista–, cuyos posibles efectos trastornadores los definió el propio Magistral: «La idea de que la alucinación del borracho coincidiese con la realidad le disgustaba más todavía, le asustaba, con un miedo supersticioso...» (2011: I, 659). Prueba del uso perspicaz que hace Clarín de estos elementos–y otro rasgo de acercamiento con Valle-

Inclán— es su distribución en el espacio de la novela. Una novela marcadamente simétrica en su estructura. De esta forma, casi todas las referencias grotescas extraíbles del texto se ubican en el inmediato comienzo y final de los capítulos I y XXX, en los capítulos que van del IV al X y —en correspondencia— del XX al XXVI, y en el central XVI, que supone, además, el mascarón de la Segunda Parte de la obra. No es difícil entrever los entresijos de esta disposición: pasado el marco inicial y hasta llegar al marco final no abunda el grotesco en los pasajes más vibrantes de introducción y desenlace, porque afectaría a su carga dramática; y su presencia solo salpica los capítulos centrales porque, de lo contrario, agitaría demasiado la descripción detallada, de reposada penetración psicológica, que rodean la acción. Su uso, pues, está relacionado con la dinamización del ritmo de la obra. No obstante, lo grotesco copa las escenas en las que aparece, dando repelente forma a un mundo cerrado y coherente. Es ahí donde reside su eficacia: la pretensión de verdad se logra precisamente porque no hay nada que rompa su continuidad.

De ello se deduce que nos asomamos a una historia en que la redención o cualquier escapatoria ética resultan inconcebibles: Ana Ozores no se suicida, como Emma Bovary, no muere como Marta Rougon. Cuando el médico don Benítez increpa al personaje por su actitud: «¿Acaso quiere usted un suicidio?», ella, en inevitable diálogo para el lector con los modelos de Flaubert o Zola, rápidamente responde «¡Oh no, eso no!». Hay que hacer un esfuerzo, casi un salto de fe, para encontrar aquel mensaje esperanzador del «poder vivificador del sufrimiento» al que aludía Sobejano (1990: 57) cuando hablaba de la novela. Lo cierto es que Ana Ozores por «gozar un placer extraño o por probar si lo gozaba» finalmente «caerá» —toda la retórica vetustense se basa en la imposibilidad de la dignidad y las miras elevadas, en favor de la mediocridad unánime—. Por si fuera poco, caerá definitivamente en los brazos del don Juan de la provincia, Álvaro Mesía, durante un baile de Carnaval (que, desde preceptos realistas, sigue invitando al suceso insólito). Sin embargo, es un baile sin alegría y exceso, en el que ni siquiera aparece nadie disfrazado, lo que no hace sino enfatizar el carácter impostado de la atmósfera que arrastra a la protagonista, hasta que forme parte también ella de la realidad degradada de Vetusta. Realidad abisal a la que, dada su extrema sensibilidad, nunca perteneció, pero a cuya contemplación fue siempre susceptible, desde que siendo una niña la expusieran («en efecto, la nobleza iba en romería a ver el prodigio, a ver engordar a la niña») como objeto vivo del teatro vetustense. Décadas después, ella constituirá el único icono immaculado y, por ende, público que queda entre sus tablas, razón por la cual todos querrán aproximarse

(y «ensuciarla»). Hasta entonces Ana y el propio narrador como cómplice habían podido justificar su excelencia como personaje aislado («si le quitaban la tentación no tendría mérito, sería una prosa pura, una cosa vetustense, lo que ella más aborrecía...»); después de su paso por los espejos vetustenses, sin embargo, quedará irreversiblemente desprotegida y despojada de sus rasgos esenciales de identidad.

De todo lo comentado se infiere que, siguiendo las palabras que Iehl dedicó en su teoría a *Madame Bovary*, las formas grotescas a las que se habría resistido la Regenta no resultarían, en definitiva, tan lejanas de las de su pariente literaria más próxima:

On y distingue deux formes de grotesque. Celui, d'abord, qui s'attache à la médiocrité pitoyable de Charles Bovary, à la bêtise vertigineuse de Homais, et aux comportements aberrants de tous les figurants de cette lamentable histoire. L'autre forme, plus subtile, est liée au mouvement qui plonge dans le grotesque la figure qui, par ses aspirations, semblait faire pour s'en libérer. Le romantisme qui porte Emma d'un rêve à un autre, d'un amant à un autre, apparaît en effet comme le penchant de l'homme à «se conserver autre qu'il n'est» [...] Cette tendance aboutit, dans le roman de Flaubert, à une disproportion grotesque entre la vie et l'idée que s'en fait l'héroïne (1997: 77).

En buena parte, esta coincidencia estriba en que buena parte de lo descrito por el francés cabe en aquella clasificación de Lukács, tantas veces atribuida a *Madame Bovary*, de «novela de la desilusión romántica», que en *La Regenta* contaría con más de nivel de realización. Así, en su interpretación más intuitiva, la misma ternura en su pureza y desdén en su «caída» que el narrador deposita en Ana, puede aplicarse al romanticismo que ella misma encarna. Y es que no hay «nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico a todo lo que fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero» (Alas, 2011: II, 72). La designación de Lukács es también consecuente, por otro lado, con un patrón que la novela repite continuamente: el acusado desnivel entre la realidad de los personajes y el ideal al que se orientan. Este ideal no solo no se conseguirá, convirtiéndose todos los vetustenses en impostores, en «pseudos» –sigo aquí la etiqueta de Eduard Gramberg (2001)–, incluido el Magistral, que es, al fin y al cabo, un pseudoenamorado; sino que todos lo pervierten. Se presenta la novela como un catálogo de imitadores y de figuras progresivamente rebajadas en un juego de muñecas rusas del que se colige que la pretensión de unicidad (de Pompeyo, único ateo de Vetusta; de Vinagre, único nazareno; de Ana, la única que no cae) cuando no es impostada, resulta siempre insatisfactoria –y es castigada–. Así las cosas, imitan los personajes de Ronzal y Vegallana inútilmente a



Mesía, el don Juan de Vetusta; pero un don Juan frío, calculador –nada arrebatado– que mata por cobardía a Quintanar y que, dada su vejez, ha de administrar sus efusiones eróticas. Imita Ana fraudulentamente el camino de perfección teresiano, y su acto de misticismo más supremo –caminar descalza vestida de nazarena durante la procesión– es una imitación de lo visto una vez en Zaragoza. Imitará Quintanar en gorro de dormir y babuchas a los héroes de los dramas de honor calderonianos, hasta que el delito siempre pagado con sangre deje de ser un tópico literario y revierta en su muerte. Imitan todos los modos y modas de Madrid. Hasta la González, «cómica por amor», y que suscita las miradas por su escalofriante parecido a Ana, ante todo «imita a quien Perales la había mandado imitar» (Alas, 2011: II, 106).

En el capítulo que se desarrolla dentro del teatro vetustense los dos cómicos degradarán con su actuación mecánica a la pareja sagrada del Romanticismo español, Don Juan y Doña Inés, inmunes ambos al sentido del texto de Zorrilla que representan. Quien sí se emocionará con cada verso será Ana Ozores, cuya concentración en la obra (que supone la reacción contraria a la de Emma Bovary ante *Lucía de Lammermoor*) exaspera tanto a Mesía que este resiste todo deseo de pisarla, de tocarle las piernas..., justo lo que en el balcón de al lado –continúa Clarín su lógica de escaparates– le está haciendo Paco a su robusta prima Edelmira. De tal modo que mientras «don Juan, de rodillas ante doña Inés le preguntaba si no era verdad que en aquella apartada orilla se respiraba mejor, ella se ahogaba y tragaba saliva, sintiendo el pataleo de su primo y oyéndole, cerca de la oreja, palabras que parecían chispas de fragua» (II, 110).

Por todos los hilos que teje con el resto de la obra, la profesora Rosa Navarro hablará de esta parte donde se asiste a la representación del *Don Juan Tenorio* como «la esencial de *La Regenta*» (2002: 229). Además de que la onomástica de los personajes principales de la escena, Álvaro Mesía y Ana Ozores, ha sido tomada de dos secundarios de la obra de Zorrilla (Don Luis Mejía y Doña Ana de Pantoja), cabe precisar que en la lectura romántica del espectáculo –es decir, imaginándose ella como protagonista– que realiza Ana se avanzará el burdo y cruel cierre que tendrá su historia de infidelidad:

Sintió supersticioso miedo al ver el mal en que paraban aquellas aventuras del libertino andaluz; el pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el Comendador le hizo temblar: fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriba, a don Álvaro con una pistola en la mano, enfrente del cadáver (II, 112).

Valle-Inclán, como Clarín, también hará un uso hipotextual de *Don Juan Tenorio* en uno de sus esperpentos, *Las galas del difunto* [1926]. En sus páginas el autor gallego acometerá una subversión del don Juan de Zorrilla en las carnes hambrientas y trilladas de Don Juanito Ventolera, soldado repatriado de Cuba. Tal es la estrechez y el poco lustre cortejador del soldado que su objetivo es intentar conseguir dinero para permitirse una noche con la prostituta que le ha seducido a él, la Daifa (contrapunto de la casta doña Inés), a quien siempre llama «paloma», como hacía el Tenorio. Ya apuntó Manuel Aznar Soler que de «la romántica *paloma* doña Inés a la valleinclanesca *paloma* Daifa hay un proceso de degradación paródica plenamente conseguido» (1982: 48). El colmo llegará cuando Valle-Inclán ponga en boca de su fantoche versos de Zorrilla. Y estos no estarán insertos en sus requiebros sexuales, sino en los parlamentos que mejor delatan su falta de integridad. Por ejemplo, ocurre así cuando Juanito Ventolera, vestido con el traje con el que lo enterraron, anuncia a La Daifa que su padre está muerto (marco el verso de Zorrilla en cursiva): «¡Este flux tan majo le ha servido de mortaja! Me propuso la changa para darle una broma a San Pedro. ¡Has heredado! ¡Eres huérfana! ¡*Luz de donde el sol la toma*, no te mires más para desmayarte!» (más en Seal [2000], Rubio Jiménez [2018] y en el capítulo II de esta investigación).

En contraposición, el imperturbable donjuán de Clarín en *La Regenta*, Álvaro Mesía, no será el personaje más grotesco de la obra. A quien más se le ha imputado tal papel, incluso por parte de los personajes de *La Regenta*, ha sido precisamente a su víctima-opositor, don Víctor Quintanar, marido de Ana Ozores. Este, al saberse engañado, le propone a Álvaro Mesía, impelido por sus ideales calderonianos, lo mismo que el Teniente don Friolera le propuso al amante de su mujer en el esperpento valleinclanesco, jactándose de su romanticismo: «un duelo a dos pasos en el cementerio». La conclusión de este duelo es de un absurdo sangrante. De ahí que resulten hasta quijotescas las puntuales reivindicaciones que la crítica ha hecho del personaje. En esta dirección, Baquero Goyanes argumentaba que: «lo que Quintanar tenga de ‘seudo’ puede, en principio, resultar grotesco, pero acaba por resolverse patéticamente, ya que el falso hidalgo calderoniano tendrá que comportarse como si lo fuera verdaderamente, aceptando el lance de honor y encontrando la muerte en el desafío» (2000: 36). Acepta el lance, sin embargo, en la comprensión de que no tiene sentido, y aunque encuentra la muerte (no vence «Don Víctor») esta se produce por medio de un balazo en su vejiga, para más inri llena. Respecto a la convención heroica que todo lector tiene de una muerte por duelo,

esta no puede parecer sino una pifia, un incontinente despropósito, que anula su trascendencia. Como el cuadro de Jean-Léon Gêrome, *El duelo después del baile de máscaras* [1859] [Fig. 4 del Apéndice], en el que un Pierrot derrotado y ensangrentado yace sostenido por varias figuras atónitas no pertenecientes a la *Commedia dell'arte*, el paródico combate entre Quintanar y Mesía completa con eficacia su degradación por la grosera fatalidad del resultado.

Late también en esta escena un cierto empaque goyesco, en este caso del Goya más ilustrado y crítico con la brutalidad reglada de este tipo de costumbres. También el Goya saturnal tendrá su hueco en la narración de Clarín: reconocemos como simbólicas brujas, de *caprichosa* silueta, a las tías que ceban pacientemente a la pequeña Ana para servírsela –futuro manjar erótico de la ciudad– a los vetustenses. La clave nos la daba ya el propio narrador: «la chimenea arrojaba a la pared las sombras contrahechas de aquellas señoritas, y los movimientos de llama y los gestos de ella producían en la sombra un embrión de aquelarre» (I, 297). Pasados los años qué mejor manera, entonces, de subvertir el cuento que hacer que sea el sapo (referencia al personaje más abyecto de la obra, Celedonio) quien bese a la durmiente dama: «Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (II, 598). Es la última frase de la novela. En los instantes previos todo ha rezumado su condición grotesca en esa coreografía final silenciosa, a medio camino entre la confesión y la pantomima: desde la figura del Magistral cogido a su vientre, enloquecido (se ha arañado el cuello), con cuidado de no tropezar con los pilares, hasta la expresión del Cristo de talla que «con los labios pálidos entreabiertos y la mirada de cristal fija, parecía dominado por el espanto, como si esperase una escena trágica», pasando por la reacción de Ana –última parodia romántica– súbitamente desmayada... Ya habló Kronik (1987) de la irreversible dirección que desde la primera página tomaba la novela: si la historia comenzaba en las alturas de la catedral de Vetusta –la basura poéticamente elevándose– el recorrido del lector y de su protagonista debían culminar en la misma catedral, pero a ras del suelo.

Toda esta armazón narrativa, unida a su éxito crítico, hizo que *La Regenta* fuera la obra que sujetó con mayor consistencia la tradición grotesca española del siglo XIX de cara a la Modernidad, especialmente en lo que tocaba a la degradación de la sensibilidad romántica. Aun así, será en su siguiente y última novela, *Su único hijo* [1891], donde Clarín pasará el filtro grotesco no ya a la idea del Romanticismo, sino a su cotidianidad

prosaica, sus máscaras, su hipócrita consciencia..., su vulgar implantación. La novela, lamentablemente, constituyó también un ente único, sin descendencia literaria ni apenas repercusión, más cercana en sus perversiones a otros relatos del autor como «Pipá» [1879] que a cualquier proyecto novelístico postflaubertiano (por más que los últimos cuentos del francés volvieran a pisar escenarios románticos o que Clarín nombrara «Emma» a su protagonista como remedo a la Bovary); un monstruo<sup>23</sup> adelantado a su tiempo, en cuyo cinismo narrativo a la hora de superponer escenas y comentarios grotescos la profesora Biruté Cipliauskaitė de la Universidad de Wisconsin vio antecedentes de Valle-Inclán (2000: 17), y cuyo origen no se explica por la irrupción del decadentismo.

En todo caso, esta última sensibilidad coincide con la voluntad de Clarín de tomar como modelo para su pintura –crudelísima en ciertas formas y juicios– una realidad ya de por sí degenerada, como lo era aquel romanticismo residual, encima provinciano, de los años sesenta en los que se ubica la trama; del mismo modo que Valle-Inclán compondrá en 1920 el retrato de una bohemia anacrónica, cuyas «luces» se habían ahogado hacía una década... En paralelo, pues, al tema vehicular de la paternidad que impulsa *Su único hijo*, lo que hace Clarín es volver los ojos, entre nostálgicos y asqueados, a un romanticismo alejado de todo idealismo (fuera de algún guiñolesco intento de sublimación de Bonifacio Reyes), para ofrecernos, quizás, su elegía más lúcida. De ahí que el retrato inicial que se hace del protagonista de la novela, entonces un «guapo a lo romántico», constituya también, hasta cierto punto, un retrato funeral:

Emma Valcárcel fue una hija única mimada. A los quince años se enamoró del escribiente de su padre, abogado. El escribiente, llamado Bonifacio Reyes, pertenecía a una honrada familia, distinguida un siglo atrás, pero, hacía dos o tres generaciones, pobre y desgraciado. Bonifacio era un hombre pacífico, suave, moroso, muy sentimental, muy tierno de corazón, maniático de la música y de las historias maravillosas, buen parroquiano del gabinete de lectura de alquiler que había en el pueblo. Era guapo a lo romántico, de estatura regular, rostro ovalado pálido, de hermosa cabellera castaña, fina y con bucles, pie pequeño, buena pierna, esbelto, delgado, y vestía bien, sin afectación, su ropa

---

<sup>23</sup> Pocas descripciones tan gráficas de la coberturas que maneja lo grotesco y de las sensibles hostilidades que puede suscitar como la crítica del padre Blanco García sobre la novela de Clarín, que caería, dice en su manual de literatura de 1909, «como losa de plomo sobre su reputación acabándole de desprestigiar entre la media docena de españoles optimistas que no esperaban de él tan monstruoso feto, verdadera pelota de escarabajo, amasada sin arte alguno con el cieno de inverosímiles concupiscencias, caricatura del naturalismo, en que la impotencia para luchar con Zola en otro terreno se suple con la exageración disparatada del vicio. Leopoldo Alas se propuso que nadie le echara el pie delante en lo que toca a amontonar atrocidades e hizo que los malvados de *Su único hijo* fuesen a la vez tontos de capirote» (1909: 553).

humilde, no del todo mal cortada. No servía para ninguna clase de trabajo serio y constante; tenía preciosa letra, muy delicada en los perfiles, pero tardaba mucho en llenar una hoja de papel, y su ortografía era extremadamente caprichosa y fantástica, es decir, no era ortografía (Alas, 2009: 158).

Tras una prolongada separación, el siguiente encuentro entre Emma y su amor de juventud incluye ya el sentimiento de decepción y posterior desilusión (el Bonifacio real degrada el recuerdo) que este le va a generar: «Emma y Bonifacio se vieron y a los tres meses se casaron. A los ocho días la de Valcárcel comprendió que no era aquel el Bonifacio que ella había soñado. Era, aunque muy pacífico, más molesto que el curador-mayordomo, y menos poético que el primo Sebastián, que la había amado sin esperanza desde los veinte años hasta mayor edad» (Alas, 2009: 61). No por ello, sin embargo, se vuelve más antirromántica la postura del narrador ni fraudulentos los personajes que encarnan tal sensibilidad. Puede que el lector de la época tuviera en la cabeza algún modelo alternativo (y positivo) de Romanticismo que arrastrara de su juventud, pero no hay pretensión de desengaño en el autor asturiano. El recurso grotesco, verdaderamente sistemático, se despliega en la novela como un medio para sondear los restos —miseros— de un (tardo)romanticismo auténtico. Sin embargo, sus tiempos precedentes, sus buenos y añorados tiempos, ya tenían para Clarín ademanes ridículos y enfermizos. En este sentido, hiló muy fino Baquero Goyanes al ligar la sordidez plasmada por su narrador con la de una «pintura negra» (Goya como origen de todo) en la que «como a Emma Valcárcel tras los afeites y las arrugas, se adivina tras la flácida corteza romántica el bulto frío de la muerte...» (1952: 52).

Curiosamente, Max Aub, en una conferencia que dictó en El Colegio de México en el año 1945, titulada *Discurso de la novela española contemporánea*, hablaría de Valle-Inclán como un agitador literario de insurgente romántico, que venía a trascender toda esta estética desapasionada. En sus palabras «Valle encabezó la reacción romántica contra el naturalismo, y la lleva a cabo aprovechando los materiales que le proporciona lo que hemos dado en llamar ‘modernismo’, con Rubén Darío a la cabeza, bajo el manto prosopopéyico de Gabrielle D’Annunzio» (en Aznar Soler, 2003b: 168). Esa sería para Aub la primera piedra de su posterior revolución esperpéntica.

### III. «LIRA DE JOSÉ SOLANA, PALETA DE VALLE-INCLÁN». LA PLASTICIDAD DEL ESPERPENTO

A lo largo de la bibliografía valleinclanesca no han dejado de sucederse y precisarse los rasgos que caracterizan al esperpento. Estas incursiones han partido por lo general de dos listas-guía, aunque la importancia de algunas de sus señas ha disminuido visiblemente en las últimas aportaciones críticas. Una de estas listas es más teórica, la que elaboraron Anthony N. Zahareas y Rodolfo Cardona en su trabajo totémico *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán* [1970, revisado en 2012], según la cual el esperpento a) surge de una circunstancia histórica, b) se opone a la actitud y manera trágicas, c) sus elementos estructurales más reseñables son el dramatismo y la teatralería, y d) se emparenta con la angustia radical del hombre en términos pre-existencialistas (Zahareas y Cardona, 1987: 30-32). La otra lista es más extensa y de cuño historicista-textual, la que propuso el profesor Manuel Bermejo Marcos en *Valle-Inclán, introducción a su obra* [1971], quien defendía que el esperpento se singularizaba por su a) deformación sistemática de la realidad, b) libertad formal, c) empleo del humor y la sátira, d) presentación de personajes extraordinarios, e) uso de máscaras o caretas, f) constante rebajamiento de la realidad, g) presencia de la muerte como personaje principal, h) recurrencia a los espejos, luces y sombras, i) acercamiento a un mundo irreal, y j) desgarró lingüístico (Bermejo Marcos, 1971: 24-29).

Si asumimos que el esperpento, como concepción literaria, se enmarca dentro de lo grotesco, varias de las características que la crítica ha advertido reincidentemente en los textos de Valle-Inclán no serían distintivas de ellos, sino de la categoría artística mayor. Partiendo de tal base, esta investigación entiende que los esperpentos de Valle-Inclán<sup>24</sup> aúnan cuatro rasgos fundamentales, además de la reiterada deformación sentimental de motivos románticos que se analizará en el Capítulo II, que son: a) el uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico, b) el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad o de su pasado histórico, c) la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y deformada de registros, d) la significativa plasticidad de sus

---

<sup>24</sup> Como expuso el autor en varias entrevistas, además de *Luces de bohemia* y la compilación *Martes de carnaval*, que fueron publicadas bajo el subtítulo «esperpentos», se integrarían también en la categoría *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*. En sus palabras, estas dos producciones: «vienen a ser novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*» (en Dougherty, 1983: 177).

escenas. Con el fin de alumbrar los contornos menos explorados de este último rasgo, conviene rescatar unas reveladoras palabras de Valle-Inclán acerca de su proceso de escritura. El extracto pertenece a aquella entrevista que le hizo José Montero Alonso para *La novela de hoy* en 1930. Decía el autor gallego:

Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso. Veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela. De esta vida completa que yo veo primero en el pensamiento, muchas veces es muy poco lo que utilizo luego, al llevar el personaje a las cuartillas, donde a lo mejor solo aparece una escena. Cuando ya lo he visto completamente, lo meto, lo encajo en la novela. Después, la tarea de escribir es muy fácil... (en Dougherty, 1983: 191).

Para transmitir mejor esta preeminencia visual Valle-Inclán recurrirá en ocasiones a una o varias plantillas pictóricas. En este sentido, él mismo reconoció que la técnica empleada en *El ruedo ibérico* podía «aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad. Claro es que acaso no en la realización; eso no puedo decidirlo yo...» (en Dougherty, 1983: 178). Antonio Risco identificó, en esta misma línea plástica, un recurso al que denominó «escultura e imaginaria» (1966: 225-268), según el cual los personajes secundarios esperpénticos repetían su gesto identificativo una y otra vez, hasta dejarlo estático, como una estatua. El profesor valenciano fue también de los primeros en señalar que el tono violento y brusco y el uso de las luces y de colores de su última etapa expresiva acercaban a Valle-Inclán a la pintura expresionista. Tal rastro crítico lo siguió, primero, Carlos Jerez Farrán en el señero *El esperpento en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica* (1989) y, más recientemente, Jean Marie Lavaud, que ha llegado a re-catalogar *Luces de bohemia* como una «tragedia expresionista» (2013: 153). En este sugestivo empeño, Lavaud defiende que la atmósfera rancia, feísta y gastada que exhala toda la obra tiene su mejor correlato en el arte expresionista nórdico. Y para ilustrarlo cotejó los efectos que producían la primera parte de la acotación que encabeza la escena IV de la obra<sup>25</sup> (llena de visiones fragmentarias, objetos rotos y puertas y ventanas cerradas tras la carga policial) con el angustioso lienzo de Chaim Soutine *La escalera*

---

<sup>25</sup> Cito aquí su transcripción: «Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HÍSPALIS también asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio» (Valle-Inclán, 2014: 75).

roja [Fig. 5 del Apéndice de Imágenes], realizado en años coetáneos [1923-1924].

Esta y otras comparaciones son plenamente viables. De hecho, están favorecidas por una voluntad inherente al lenguaje esperpéntico: dar la sensación de un tiempo detenido y poder fijar, así, en la retina con mayor eficacia las distintas imágenes, enfoques, cuadros que van aparecer de forma secuencial. Las herramientas de las que se vale Valle-Inclán para este propósito son, como enumeró Mainer: «los tiempos verbales siempre en presente, la preferencia por las frases nominales, la volcánica imaginación degradatoria con respecto a los seres humanos y el gusto por escenarios agoreros, nocturnos, muy a menudo cruzados por inquietantes efectos de luz» (2010: 405). La paleta esperpéntica se aleja, en este sentido, de los tópicos y tonos prerrafaelistas que habían inspirado algunas escenas de *El yermo de las almas* [1908] o *Voces de gesta* [1911], pero también de la emoción de multitudes propia de los primitivos flamencos que se percibe en ciertos pasajes de *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* [1919]. Por ejemplo, en la acotación más extensa de esta última obra, asistimos a una escena diurna de feria medieval. Transcurre en una plaza abarrotada y estrepitosa –todo suscita sonidos–, quizás con algún charco, cortada en tres secciones –por un camino, la esquina de una Colegiata y un Mesón–, y salpicada de colores azul, rojo y verde. Tanto por su ambientación como por su disposición y su cromatismo es difícil que la impresión de este paisaje no recuerde, si se conoce la referencia, a cuadros como *Juego de niños* [1560], de Pieter Brueghel [Fig. 6 del Apéndice de Imágenes]:

La MARI GAILA rueda el dornajo y dice donaires. Para convocar gentes bate el pandero. Claros de sol entre repentinas lluvias. Tiempo de ferias en Viana del Prior. Rinconada de la Colegiata. Caballetes y tabanques bajo los soportales: Verdes y rojas estameñas, jalmas y guarniciones. Un campo costanero sube por el flanco de la Colegiata. Sombras de robles con ganados. A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes. MIGUELÍN EL PADRONÉS, bajo la mirada de la mesonera, laña una fuente de flores azules. Coimbra, vestida de colorines, irrumpe entre el gentío, y el alcázar del pájaro mago aparece sobre los hombros del farandul, que ahora se cubre el ojo izquierdo con un tafetán verde. EL COMPADRE MIAU levanta su tabanque a la puerta del mesón, y tañe la flauta haciendo bailar a Coimbra. El pájaro mago entra y sale en su alcázar, profetizando (Valle-Inclán, 1996: 102).

No por casualidad los cargos que ocupará Valle-Inclán durante la República estarán asociados a las artes plásticas: Conservador General del Tesoro Artístico Nacional, Director del Museo de Aranjuez, Director de la Academia de Bellas Artes en Roma...



Juan Antonio Hormigón ya corroboró que el autor «conocía de memoria los cuadros y pintores» que suscitaban su interés (1972: 357), también en su contexto creativo. Era un gran aficionado a la pintura de su tiempo, además de amigo de Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga y, por encima de todos, Ricardo Baroja, el mayor reivindicador del aguafuerte y de su impronta goyesca durante la Edad de Plata. En algunos de sus aguafuertes aparece, incluso, un reconocible y hasta caricaturesco Valle-Inclán, como personaje habitual que era del costumbrismo madrileño –véase a este respecto en el Apéndice de Imágenes [Fig. 7] el titulado *La escandalosa* o *El piropo* [1908]–. Ricardo Baroja compuso, además, las ilustraciones de la edición original de *Tragedia de ensueño* [1900], gesto que Valle-Inclán le devolvió prologando en 1926 su obra teatral *El pedigree*. Cito parte del prólogo por la relevancia que tiene como testimonio corrosivo de su visión de la realidad española en los últimos compases del siglo XIX –esbozo de ideas que luego se concretarán en *El ruedo ibérico*–:

¡Grotescas horas españolas en que todo suena a moneda fullera! Todos los valores tienen hoja –la Historia, la Política, las Armas, las Academias–. Nunca había sido tan mercantilista la que entonces comenzó a llamarse Gran Prensa –G.P.– ¡Maleante sugestión tiene el anagrama! En aquellas ramplonas postrimerías trabé conocimiento con Ricardo Baroja. Treinta años hace que somos amigos. Juntos y fraternos, conversando todas las noches en el rincón de un café, hemos pasado de jóvenes a viejos. Juntos y diletantis asistimos al barnizaje de las exposiciones y a los teatros, a las revueltas populares y a las verbenas. [...] ¡Tiempos babiones aquellos! Iba de gigantón en todas las procesiones Alberto Aguilera. En los entierros y pasos de lucimiento, ya cojeaba, de espadín y sombrero apuntado, el conde de Romanones. La Infanta Isabel estaba en todos los teatros vestida de verde, y se dormía en todos los conciertos. Estrenaba Echegaray [...] De mirón en las mojigangas hace treinta años, conocí a Ricardo Baroja (en Rubio Jiménez, 2006: 38-39).

En 1922 Ricardo Baroja había reseñado para la revista *La Pluma* la última Exposición Nacional de Bellas Artes. Sobre todos los lienzos destacó el titulado *La vuelta de la pesca*. No se refería a aquel cuadro luminoso y marino de Joaquín Sorolla, sino al homónimo, oscuro y estancado de José Gutiérrez de Solana, pues aseguraba con fascinación que «para hallar algo semejante al cuadro de Solana en la historia de la pintura, habríamos de remontarnos a Goya, y, dando otro salto, al *Greco*» (en Rubio Jiménez, 2006: 38). Durante los años veinte fue recurrente comparar la estética negra de Solana, considerado el gran heredero goyesco, con los esperpentos. Ya cifró la relación Gerardo Diego en un pequeño poema de *Versos humanos* [1925]: «Los peleles de badana./

El marica, el charlatán./ Lira de José Solana./ Paleta de Valle-Inclán». La maravillosa hipálage final no solo intercambiaba el instrumento principal de cada autor, también daba cuenta de las adicionales pretensiones literarias de Solana y las plásticas del gallego. Dado que fue un lugar común, sorprende el reducido número de acercamientos críticos, siempre tangenciales, que han abordado esta vinculación. Máxime cuando Valle-Inclán, consciente de ella, mencionó explícitamente a Solana en «El crimen de Medinica», de *La pipa de kif*, un poema macabro sobre un brutal caso de robo y asesinato. El poema comenzaba «pintando» el contraste entre las figuras implicadas: frente a la pureza estática y luminosa de las víctimas, Valle-Inclán injerta a los asaltadores en el tembloroso mundo goyesco («azul de Prusia son las figuras/ y de albayalde las cataduras/ de los ladrones. Goya a oscuras» [1930: 231]); y, como en un recorrido por la historia oscura del arte español, cierra su atmósfera en la «Escena última», ya perpetrado el crimen y manchada la estancia, con la reminiscencia a los cuadros del nuevo pintor madrileño:

Un bandolero –¡qué catadura!–  
cuelga la faja de su cintura,  
Solana sabe de esta pintura.

Faja morada, negra navaja.  
Como los oros de la baraja  
ruedan monedas desde su faja.

Coge en las manos un relicario,  
y con los pelos de visionario  
queda espantado frente al canario (Valle-Inclán, 1930: 234).

La película de Edgar Neville *El Crimen de la Calle Bordadores* [1946], trasunto del famoso «Crimen de la calle Fuencarral», se iniciará con un romance de ciego –con viñetas incluidas– que se refocila en los detalles más escabrosos de un sanguinario asalto rural (este incluye violación, apuñalamiento, estrangulación y decapitación). Resulta muy significativo que Neville arrendara en algunos de los pasajes más impactantes del filme gestos expresivos de Solana y de Valle-Inclán. Esta atracción compartida por la truculencia la volvería a manifestar el gallego en el esperpento *La hija del capitán* [1927]. En sus páginas el autor revisita un espeluznante caso real de robo, asesinato y descuartizamiento de un jugador de cartas en 1913. El suceso fue meticulosamente

seguido por la prensa y bautizado como «El crimen del capitán Sánchez». El capitán del ejército, que acreditaba antes de los hechos un expediente inmaculado, había cometido el crimen junto a su hija, amante del jugador y se especulaba que también del padre. Él fue quien escondió los trozos de la víctima en su casa, lugar que había servido en ocasiones de tugurio de juego ilegal. Lo que hace Valle-Inclán, en el *summum* de su lectura feroz y degradada de la política y del ejército españoles, es trasladar el recuerdo del crimen a la órbita de la cúpula de la Dictadura de Primo de Rivera. Para intentar impedir la censura y el secuestro de la obra, el autor emplazaría su acción en el remoto reino de «Tartarinesia». El nombre no es trivial: «Tartarín» fue el pseudónimo con el que firmó sus crónicas en *La Nueva España* Francisco Serrano Anguita, el principal investigador periodístico del caso.

Hay un momento en este esperpento en el que un jaranero grupo popular irrumpe en el mismo café donde está la hija del capitán, la Sini. A pesar de su brevedad, la enumeración de «tipos» que componen la turbamulta resulta extremadamente elocuente, pues son los mismos que podrían aparecer en una pintura de Gutiérrez Solana: «Llamaban de una peña marchosa.—Toreros, concejales, chamelistas y pelmas.—» (Valle-Inclán, 2018: 227). Esta asociación se verá más claramente en otra didascalia, esta vez de *Los Cuernos de don Friolera*, en la que se describe la composición de los cuadros de un subterráneo y hosco billar: «El billar de Doña Calixta: Sala baja con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y dramático.—Contrabandistas de tabuco y mente jerezana; manolas de bolero y calañés, con ojos asesinos; picadores y toros, alaridos del rojo y amarillo.—» (2018: 160-161). Antes que a la España marchita de Ignacio Zuloaga, las agresivas siluetas de Valle-Inclán apelan a la España negra, de charanga y pandero, de Solana. Bien podrían, por tanto, estar colgados en el billar de Doña Calixta lienzos del madrileño como *Corrida de toros en Sepúlveda* [Fig. 8 del Apéndice de Imágenes], de tostada y sangrienta plasticidad. Esta sensación correosa de los lienzos de Solana debió de resultarle muy afín a Valle-Inclán, así como el universo de máscaras, animalizaciones, posturas brutales, siniestra festividad... e incluso los esqueletos vivos de los que hacía gala el pintor. No en vano, respecto a este último punto, Leda Schiavo ya afirmaba que la figura del cadáver representaba «el mejor ejemplo de la afición temprana y tardía de Valle-Inclán por lo grotesco» (1999: 82). De forma constante, afirmaba la investigadora, aparece en su obra un cadáver que *hace* algo: bien procura un mal, da un beneficio o estimula al erotismo, como en su día sería tan grato a la sensiblería provocativa del decadentismo.

Un aspecto secundario, pero notablemente frecuente en la pintura de grupos de Solana es que uno de los fantoches sostenga una bota de vino. En otros cuadros, más estáticos, será común que aparezca una botella medio vacía en un recibidor o varios vasos manchados en la mesa. Más allá de la subversión que pueda emprender Solana de la alegría carnavalesca o del sacrificio crístico por medio de este símbolo, el alcohol refiere en su obra un modo de aprehensión del mundo embrutecida y funesta.<sup>26</sup> Beber, al fin y al cabo, es una forma de absorción, y para el pintor, igual que para Max Estrella en la socorrida escena XII de *Luces de bohemia*, el espejo grotesco del mundo también se halla al fondo del vaso. En este sentido, hay que recordar que tanto el poeta ciego como su perro-escudero don Latino no caminan, sino que se tambalean borrachos («iluminados») por las calles de Madrid durante todo el esperpento. Del mismo modo, es el alcohol uno de los catalizadores que precipita en *Los cuernos* la burda venganza del Teniente don Friolera hacia doña Loreta, a partir de la despreocupación de esta cuando le expone sus sospechas y le fuerza a beber una «botella de anís escarchada» (Valle-Inclán, 2018: 160). Y esta querencia ya estaba presente antes de los esperpentos: el vino y su regusto constituía, por ejemplo, todo un *leitmotiv* de furia y corrupción en las *Comedias Bárbaras*.<sup>27</sup> Así, en una de las escenas álgidas de *Águila de Blasón*, la de la irrupción de

<sup>26</sup> El narrador Huberto Pérez de la Ossa propondría un enfoque aparecido en su cuento «Vendimia del suburbio», publicado en la revista *Alfar* en 1924. El cuento, que comienza con una escena casi costumbrista, se desplaza pronto a unas coordenadas nocturnas más adecuadas para el feísmo que desarrolla: acodado en una taberna, un obrero recuerda los días felices de vendimia, apura su vaso y pide una canción al piano. La música incita a los demás bebedores, que redoblan sus copas. Atraído por la atmósfera festiva, un viejo mendigo –bombín y barba– se detiene en la puerta esperando a que alguno de los borrachos le convide. No tiene ningún éxito. Así que emprende «una danza horrible arrastrando los talones y meneando los brazos al compás de la música como un Baco harapiento; el flácido vientre oscila pero las piernas no se pueden levantar ni una línea del suelo» (Pérez de la Ossa, 1999: 457). La multitud se desgañita con sus contorsiones hasta que la música cesa y un mancebo, al fin, le brinda un vaso. Pero el viejo ya no aguanta más y se derrumba con su botín junto al quicio de la puerta, bebiendo como un hipnotizado. Ni siquiera ve al hombre que viene a apagar los faroles de la calle, cuya postrera luz reflejada en el vaso «se la traga con la postrera gota». Nadie auxilia a este reventado entre sombras. La danza que había bailado cobra una significación de danza de la muerte, pero su tipología como figurante –la del mendigo borracho– no se trasciende: es un guiñapo. De la Ossa ni siquiera degrada a un personaje: está degradando un cuadro (más en López Fernández [2015b]).

<sup>27</sup> Una de las escenas más grotescas vinculadas con el alcohol en el acervo literario hispánico, y que tiene mucho que ver con la ruinosa heráldica gallega de las *Comedias bárbaras*, la firma Emilia Pardo Bazán. Sucede en *Los Pazos de Ulloa* [1886], como remate al feísmo en el que el narrador está sumiendo el marco gótico de la novela. El apocado sacerdote, Julián, entra en las cocinas del pazo y contempla cómo el semisalvaje niño, Perucho (bastardo del Marqués), apura de un sorbo un vaso de vino que seguramente «él sería incapaz de beberse», y reprueba al Marqués que se lo haya tendido. A lo que este le responde, incidiendo en lo avezado que está el niño a su sabor y a sus modos: «Déle usted otros tres, y ya verá... ¿Quiere usted que hagamos la prueba?» (1986: 139). Y en efecto estos tres vasos marcan los estados de la curda del degradado niño que, antes de caer en la inconsciencia, avanzará gateando, como los canes del Marqués, entre las rodillas de los comensales para pedir mudamente (pequeña sombra de pantomima) más vino. Actitud primitiva tanto más grotesca en cuanto que contrasta con la pusilánime de Julián, a cuyos ojos

Doña María –mujer de don Juan Montenegro– como una luminosa y quebradiza visión espectral, el bufón anuncia que Don Juan Manuel Montenegro lleva encima nueve vasos de vino que han sido diligentemente servidos por su sufridora y sombría amante, Sabel.

Con todo, aunque la tonalidad, la disposición dramática y el imaginario grotescos de Solana y Valle-Inclán sean semejantes, el estilo (la pincelada) paradójicamente no lo es. Mientras que el esperpento ostenta un lenguaje geométrico, exuberante y vanguardista – también en sus cortes–, la brocha de Solana es orgánica, espesa y lineal –poco dada a la elipsis–. Su forma de dar color simula una técnica visceral y primitiva. No por nada Ramón Gómez de la Serna decía que el madrileño pintaba como el rupestre sobre la pared del fondo oscuro de la cueva, y agregaba que su paleta, aunque ardiente, estaba «llena de pastas negras, un poco reseca, apelmazadas, enjutas, aunque carnosas, tanto, que parece llena de las cosas que hay en las casquerías, y pinta mojando en vez de en colores, en desperdicios humanos, si los hubiese, como hay desperdicios de cordero (Gómez de la Serna, 2001: 614-615)». Por ello, la traslación literaria de sus cuadros carnavalescos parece quedar más cerca de la expresividad tardía de Galdós que de los esperpentos. Pienso en el arranque de la novela *Nazarín* [1895], que se abre en plena representación de un martes de carnaval, a través de cuyo jolgorio embrutecido, la lengua galdosiana – más tradicional y explicativa en su exposición que la valleinclanesca– poco a poco se adapta a la morfología degradada de sus criaturas, intentando atrapar «las caras de barro cocido» de los gitanos, las formas rollizas de los ciegos palpando paredes, el aspecto «como cecina forrada de yesca» de los rancios lugareños que conforman la comparsa del desfile... La violencia latente y la pose ridícula de los improvisados disfrazados que muestra Galdós es perfectamente comparable con cuadros como *Máscaras* [Fig. 9 del Apéndice de Imágenes], de Gutiérrez Solana:

Eran dos máscaras, la una toda vestida de esteras asquerosas, si se puede llamar vestirse el llevarlas colgadas de los hombros, la cara tiznada de hollín, sin careta, con una caña de pescar y un pañuelo cogido por las cuatro puntas, lleno de higos que más bien boñigas parecían. La otra llevaba la careta en la mano, horrible figurón que representaba al Presidente del Consejo, y su cuerpo desaparecía bajo

---

resultaba siempre el rapaz, aun a pesar de sus sucios modales y trazas, angelical; delicadeza que a su vez contrasta con el trazo del otro eclesiástico a la mesa, el abad de Ulloa, para quien «la última de las degradaciones» en que podía caer un hombre consistía en beber agua, por lo que: «guiñando picarescamente el ojo izquierdo, escanciole [al niño] otro vaso, que él tomó a dos manos y se embocó sin perder gota; en seguida soltó la risa; y, antes de acabar el redoble de su carcajada báquica, dejó caer la cabeza, muy decolorido en el pecho del Marqués» (1986: 142).

una colcha remendada, de colorines y trapos diferentes [...] luego bajaron hasta una docena de máscaras, entre ellas dos que por sus abultadas formas y corta estatura revelaban ser mujeres vestidas de hombre, otras con trajes feísimos de comparsas de teatro, y alguno sin careta, pintorreado del almazarrón el rostro. Al propio tiempo, dos hombres sacaron en brazos a una vieja paralítica, que llevaba colgado del pecho un cartel donde constaba su edad, de más de cien años, buen reclamo para implorar la caridad pública, y se la llevaron a la calle para ponerla en la esquina de la Arganzuela. Era el rostro de la anciana ampliación de una castaña pilonga, y se la habría tomado por momia efectiva, si sus ojuelos claros no revelaran un resto de vida en aquel lío de huesos y piel, olvidado por la muerte (Pérez Galdós, 2001: 56)

Lo insólito es que, como pasara con Valle-Inclán, el estilo pictórico de Gutiérrez Solana tampoco se correspondía con el estilo literario que él mismo había empleado en su gran narración hasta la fecha, *La España negra* [1920], una suerte de crónica de viajes por las llamadas «ciudades muertas» de Castilla, desde el Santander de su juventud. El crítico Andrés Trapiello señalaba que en las descripciones de Gutiérrez Solana en *La España Negra* quedaba siempre «algo de viñeta romántica», propia de una pintura expresiva de tipos. Por ejemplo, la de las mujeres de los pescadores que, sentadas en las escalerillas del río, «con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados». Con gran sensibilidad Trapiello se detuvo en la elección de ese término, *entrañas*. Pues «otros», apuntaba, «habríamos dicho el vientre o las tripas o barriga o panza. Solana, sin embargo, es un hombre al que le conmueve la escena, y por eso le sale la palabra *entraña*» (Trapiello, 2000: 19). Este el pasaje en el que aparece la estampa, una de las primeras de *La España negra*:

Las mujeres de los pescadores se metían las faldas entre las piernas, bajaban con los pies descalzos una escalerilla de piedra, y con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados, y metiéndoles las manos tiraban las tripas al mar; al concluir la limpieza quedaba un gran trozo de agua al lado de las barcas teñido de sangre (Gutiérrez Solana, 2000: 43).

Tras una pautada muestra de elementos sensuales (las telas que se meten entre las piernas, las plantas de los pies sobre la piedra), la violencia irrumpe para el lector en un golpe de cuchillo, favorecido por una prosa a ráfagas que contrapone, primero, los despojos de los peces con el mar del que habían emergido, e inmediatamente después el agua (por definición sanadora y húmeda) con la sangre seca que han dejado en la barca. No importa que estuviera describiendo una escena casi costumbrista, el montaje de planos

que urde Solana consigue extrañarnos de esa realidad y, por ende, que resulte más agresiva a nuestros ojos. Aunque no dure más que un segundo esa extirpación mecánica de las *entrañas* del pez (su limpieza) deja un filtro sucio para los siguientes párrafos.<sup>28</sup>

Posteriormente, Solana nos hará adentrarnos en su rememoración de la Feria anual en Santander, un tema que empapaba su pintura coetánea, pero que en *La España negra* funcionará como un repertorio ritual de víctimas y brutalidades dispuestas, nada caprichosamente, a modo de retablo. El retablo era uno de los conceptos más caros para Ramón del Valle-Inclán, como consigna su compilación *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [1927]. Solana aplicará en su texto el doble significado (plástico y teatral) del término: *retablo* por los paneles espaciales que el narrador –oscuro *flâneur*– atraviesa, ordenados en torno a un cuadro mayor; y *retablo* –como el de Maese Pedro en el *Quijote*– porque el escenario constituye un tablado de muñecos que, en este caso, representan crímenes, aunque sea de forma estática. Y es que, siguiendo la arquitectura de retablo del relato, el pasaje central del tinglado feriante corresponde a un espeluznante museo de cera, llamativamente rodeado por espejos cóncavos y convexos. En él se muestran recreaciones, a escala real, de notorios asesinatos reales, como podría serlo de la Calle Fuencarral o los que inspiraron «El crimen de Medinica», contenido en *La pipa de kif*. Ello supone, claro, la reactualización del trágico suceso, pero ahora como una farsa truculenta, detenida y bastante decrepita en sus materiales. Tales elementos convierten la propuesta de Solana en uno de los testimonios más modernos y expresivos sobre la exposición de lo monstruoso en estos años, bien sea por el carácter de las criaturas exhibidas o por el morbo del espectador.

Entre los hitos del itinerante gabinete de los horrores por el que nos guía el narrador está la simulación del estallido de una bomba en el Liceo de Barcelona durante una función o la estatua de la célebre Juana Weber, secuestradora de niños. Sin embargo, la vitrina preferida del público es aquella que reza: «Cadáveres hechos con cera, de Madame de Motille, Anita Gremert y María, víctimas del célebre asesino Pranzini. Estas figuras están fielmente copiadas del natural en la Morgue de París». Gutiérrez Solana registra la estampa con la frialdad propia de quien ejecuta un informe, sin preocuparse por incurrir en faltas retóricas como la repetición de palabras. Y es este tipo de prosa, por su aparente

---

<sup>28</sup> Retomo desde aquí algunos planteamientos de mi artículo «La mancha violenta de *La España Negra*: de mostrar al monstruo» (2016), escrito junto a Manuela Rodríguez de Partearroyo, y remito a su consulta para un análisis más completo del texto de Solana.

sencillez, lo que rebaja la distancia «entre lo que Solana vio, lo que sintió, lo que quiso decir y lo que dijo» (Trapiello, 2000: 17). En otras palabras, la impureza simulada de su labor literaria nos lleva a conceder plena credibilidad documental a pasajes como este:

Delante de esta vitrina hay mucho público parado, y es la que llama más la atención. Se ven tres cadáveres medio desnudos. El de la romántica señora de Motille tiene la camisa desgarrada y los pechos y las piernas al aire, con una enorme cortadura en el cuello. El de la doncella Gremert tenía una herida muy profunda que le cogía todo el cuello y cortaba su garganta. Estaba en camisa de dormir; su cofia, tirada en el suelo, estaba llena de sangre. María..., la infeliz niña, hija de la doncella, tenía el cuerpo muy encogido; su cabeza cortada solo se unía al tronco por algunas vértebras; su pelo rubio estaba rojo por la sangre, y en una mano tenía profundas cortaduras de haberse defendido. Estos cadáveres tenían el pelo suelto y enmarañado y denotaba que el asesino las había cogido brutalmente de ellos para degollarlas, y los ojos muy abiertos, tenían una expresión de terror. En un estuche estaba el cuchillo con que cometió Pranzini su crimen: era grande como el de un carnicero y tenía el mango de marfil (2000: 64-65).

### III. 1. EL ESPERPENTO COMO ESCAPARATE: DEL *GRAND GUIGNOL* AL CINEMATÓGRAFO

El filósofo alemán Walter Benjamin entendió en su *flâneuresco* volumen *Libro de los pasajes* [1927-1940] que la gran característica de la ciudad moderna había sido su conversión en una retícula gigantesca de vitrinas. A su alrededor los habitantes delataban su deseo continuo de unicidad y novedad, pero al mismo tiempo ellos, maniqués móviles, habían comenzado un proceso de progresiva «cosificación» (pues eran también el producto) y «reducción» en tipos imitables e imitadores. La retórica del escaparate, sin embargo, no estribaba tanto en observar y ser observado como en la recreación y representación continuas. En este sentido, las ventanas, los espejos, toda pantalla podía constituir un cristal de escaparate. De forma pareja a Benjamin, el escritor polaco Bruno Schulz incluyó en su libro *Las tiendas de color canela* [1934] un apartado titulado «Tratado de los maniqués». Era este una hiperbólica y retorcida poética –a la vez parodia y siniestra vuelta de tuerca de tantos manifiestos vanguardistas– en torno a las creaciones efímeras, de un solo uso y para un solo papel: «En una palabra [...] queremos crear el segundo hombre a imagen del maniquí». (Schulz, 1998: 55). El mundo moderno, no



obstante, necesitaba un escaparate grotesco, pues lo grotesco seguía siendo su musa.<sup>29</sup>

A lo largo de su vida, Gutiérrez Solana pintó múltiples cabezas y trozos de muñecos e inquietantes expositores de maniqués, como los que se suceden en su cuadro *Las vitrinas* [Fig. 10 del Apéndice Imágenes]. Resulta, por tanto, muy iluminador que en el pesadillesco y parlante «Prólogo de un muerto» que antecedió a su crónica de *La España negra* ya nos adelanta Solana la referencia a otra de ellas: «creía adivinar a través de los cristales de una larga vitrina pintada de negro, cuyos estantes llenos de figuras góticas de maravillosos policromos, la sonrisa burlona y casi humana de una virgen primitiva a la que yo tenía gran cariño, con la cara brillante y clara como un *clown*; era la única nota optimista entre tanta tristeza» (2000: 20). En *La España negra* la muerte, omnipresente en la obra literaria y pictórica del madrileño, va a viajar en vitrinas expositoras, como la de aquella representación de las víctimas de Pranzini. Y, sin embargo, lo perturbador de esta no era tanto el crimen redivivo y desecado, sino la atracción erótica que sus víctimas («la camisa desgarrada y sus pechos y sus piernas al aire») suscitaban a los espectadores, de ahí lo abarrotado de la sala.

En consonancia, puede que el ejemplo más impactante de escaparate que concita muerte y sexualidad en la literatura de la Edad de Plata sea el que cierra la obra *La rosa de papel* [1924-1927], de Valle-Inclán. No en vano, vamos a asistir a un intento público de violación necrófila. Resumo la escena: el cadáver de Floriana, mujer pobre, de languidez decadentista, está siendo velado en su casa, iluminado con unas velas. Le han colocado un vestido blanco y una rosa de papel en las manos. En el terreno de las casualidades, cabe mencionar que Maruja Mallo presentó en 1927 un cuadro titulado *Estampa (Escaparate)* [Fig. 11 del Apéndice de Imágenes] en el que una larga cabellera de mujer caía en cascada junto a una rosa de papel. Con todo, la función del ataúd como vitrina expositora de Floriana queda pronto recalcada por Valle-Inclán a través de dos coordenadas que ya habían articulado *La España negra* solanesca [marco en cursiva los términos clave]: «*Retablo* de vecinos guarda silencio. La difunta, en féretro de esterillas doradas, tiene una desolación de *figura de cera*» (2016: 95). En medio de este proceso ritual, un embriagado Simeón Julepe, su marido, borracho y sableador sin ninguna

---

<sup>29</sup> Al hilo de esto, el crítico Ángel González, además de dedicarle a Solana unas hermosas páginas, en su ensayo *Arte y terror* concluiría que: «entre lo clásico verdadero y lo romántico verdadero parece que no queda sitio. Solo tenéis dos cosas: o las lentejuelas del viejo Zéfiro de la ópera o el barro de París... Es decir, o una falsificación de lo antiguo o una degradación de lo moderno. O por decirlo de otro modo, solo hay sitio para cosas groseras o grotescas, como las que llamaban la atención de la caricatura» (1998: 51)

cualidad trágica, no deja de repasar el cuerpo inmóvil de su mujer, sombreado por las llamas. Incluso repetirá hasta tres veces, con distintas variaciones, los siguientes motivos: «¡Rediós era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!» (2016: 96). Se excita tanto al verla amortajada que implora una cristalera para gozar eternamente de la contemplación de su cuerpo embalsamado, transformando la representación de la muerte en una representación sicalíptica, para escándalo de las vecinas presentes. Momentos después, en un impulso transgresor y brutal, se lanza –sumo sacrilegio para el cuerpo muerto y para los ojos alarmados del público– a Floriana («estoy en mi derecho a pedirte amor») con el fin de poseerla. Su ardor se extinguirá, sin embargo, con el fuego, que termina incinerando las lívidas carnes deseadas. Y es que en los estertores del texto ambos acabarán quemados en una escena horrenda y estrepitosa que no está interrumpida por ningún diálogo, es decir, que puede alargarse tanto como se quiera. No por casualidad el primer subtítulo de la obra fue «Novela macabra». Transcribo las palabras finales de la acotación: «Otro traspies para llegar a la difunta. Cae una velilla y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio» (2016: 97).

La mezcla de horror, repugnancia y sexualidad de este panorama entronca con la estética del *Grand guignol*<sup>30</sup> que el empresario Max Maurey y el dramaturgo André de Lorde, el llamado «Príncipe del Terror», estaban llevando a su apogeo en el Théâtre du Grand Guignol, sito en el «Bulevar del Crimen» de París. Se intuye que Valle-Inclán pudo asistir a alguna representación de este subgénero, introductor del gore, durante las giras europeas que emprendieron ciertas compañías especializadas. Por ejemplo, la de Alfredo Sainati y Bella Starace-Sainatti, que recalaron en Madrid durante la primavera de 1912 y montaron un repertorio de funciones grandguignolescas en el teatro de La Comedia. Lo que parece poco discutible es que al autor gallego «le interesaba y conocía los recursos de esta corriente teatral que pretendía conmocionar al espectador» (Trouillhet, 2003) a través de un muestrario de torturas, ejecuciones, etc,<sup>31</sup> como las que padeció en escena la

<sup>30</sup> Cabe mencionar que en el año 2009 el director Salva Bolta orquestó en el teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional un montaje de *La Rosa de Papel* que combinaba los alaridos truculentos grandguignolescos con una impronta decadente de cabaret.

<sup>31</sup> Recupero la ocurrente descripción del crítico norteamericano Alexander Wollcott sobre tal catálogo de atrocidades: «ametralladoras que disparaban, chillidos, risas maníacas que se escuchan junto a descripciones terribles de torturas... Ojos vaciados, pechos amputados, uñas arrancadas de los dedos. En

actriz Paula Max, su gran estrella, conocida como «la mujer más asesinada del mundo». Las materializaciones de sus sucesivas muertes fueron, eso sí, de lo más diversas: crucificada, electrocutada, guillotina, desmembrada, apuñalada..., casi siempre previa violación. Los sofisticadas técnicas y recursos que manejaba el teatro parisino permitieron incluso que se la exhibiese destripada o comida viva. Resulta muy revelador, en este sentido, que fuera la compañía de Mimí Aguglia, actriz italiana conocida entonces por su participación en obras grandguñolescas, quien en 1924 estrenara en el Teatro del Centro de Madrid la otra «Novela macabra» de Valle-Inclán, *La cabeza del bautista*, cuyo final también puede asociarse al escandaloso subgénero. Así las cosas, el desenlace dramático del texto responde al acuchillamiento del Jándalo por parte de Don Igi mientras la amante de este, La Pepona, está besando lascivamente al primero. Dice la acotación, que de nuevo va a ralentizar los gestos y recrearse en la plasticidad del suceso:

El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegues del pancho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del JÁNDALO. El dedo, con luces de un anillo, se aguza rabioso. DON IGI se advierte el facón oculto en la manga. La punta, lenta y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. Parece cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. Sus ojos turbados se aprietan al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de DON IGI. LA PEPONA, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del JÁNDALO (Valle-Inclán, 2016: 169).

El acto necrófilo continúa después de esta toma, pues La Pepona sigue besando y mordiendo con lujuria los labios del Jándalo. Incluso llega a implorarlo: «¡Vuélveme los besos que te doy, cabeza yerta! ¡Abrazada contigo quiero ir a la tierra!» (2016: 170). Piezas decadentistas que, acudiendo al mismo mito de Salomé y la cabeza del bautista, buscaban la provocación por el erotismo dulce o trágico de la escena, como el cuadro *Salomé* de Lucien Lévy-Dhumer [1896] [Fig. 12 del Apéndice de Imágenes] o el drama *Salomé* [1891] de Oscar Wilde (cuya protagonista llega a declamar: «¡Todavía te amo, Jokanaán, te amo a ti solamente...! Estoy sedienta de tu belleza, estoy hambrienta de tu cuerpo... y ni el vino ni las frutas pueden apaciguar mis deseos. ¿Qué haré ahora, Jokanaán?» [2000: 98]), encuentran en el texto de Valle-Inclán su reverso grotesco. Un

---

determinado momento incluso vi a un tipo mutilado que corría con las manos cortadas. Después de eso la cosa empezó a ponerse desagradable» (en García May, 2007: 16).

grotesco que, como el autor gallego señaló en el posterior subtítulo que adjudicó a la obra, adquiere tintes de bufo «melodrama»<sup>32</sup>. Ya lo remarca la chanza final de don Igi ante la insaciabilidad de la Pepona por el muerto:

LA PEPONA.—[...] ¡Venir a morir en mis brazos de tan lejos! ¿Eres engaño? ¡Te muerdo la boca!  
¡Vida, sácame de este sueño!

DON IGI.—¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata! (Valle-Inclán, 2016: 170).

La investigadora Unvelina Perdomo sugirió que la atracción de Valle-Inclán hacia el *grand guignol* provenía sobre todo del determinismo superior al que, como el demiurgo esperpéntico, «está sometido el verdugo» (1995: 611). También en ese sentido los verdugos Simeón Julepe y Don Igi, víctima el primero y corrido el segundo, son verdugos ridículos que han sufrido la subversión del espejo valleinclanesco. Con todo, los elementos sórdidos, sexuales, sangrientos y repulsivos de *grand guignol* descollarán en las secuencias criminales de *Martes de Carnaval*, y ya estaban presentes en el tan citado poema del «Crimen de Medinica», especialmente durante su «escena segunda»:

En la cocina tienen doblada  
dos hombres negros a la criada.  
Moño colgante, boca crispada.

Boca con grito que pide tila,  
ojos en blanco, vuelta pupila.  
Una criada del Díes Illa.

Entre los senos encorsetados,  
sendos puñales tiene clavados,  
de rojas gotas dramatizados... (Valle-Inclán, 1930: 232-233)

Lo que hace Valle-Inclán es insertarlos en su escaparate grotesco, trascenderlos. Se revela en este proceso el autor, igual que Quentin Tarantino en el cine actual, como un excelente estilizador (y parodiador) de formas literarias marginales. El *grand guignol* es

---

<sup>32</sup> Ignacio Ramos Gay advertía con finura que realmente «las miradas y lo gestos de los actores del Grand Guignol son deudores del melodrama» y de su intensidad. No en vano, el *grand guignol* constituía «un teatro de sensaciones, de efectos, la palabra se sustituye por el gesto y la fisonomía, de la misma manera que la psicología de los personajes se atenúa a favor del físico y la coreografía escénica» (en Ramos Gay, 2011: 175).

solo un hilo de una gigantesca madeja en la que se cruzan también la pantomima, las zarzuelas de baja estofa o los folletines románticos, todo al amparo de la *musa moderna*. Como resumió el escritor en una entrevista: «si yo supiera, si yo intuyera cómo podría ser la literatura del año 2000, ya la estaría escribiendo» (Valle-Inclán, 1994, 489).

En relación con esto, hoy puede sorprender que Valle-Inclán fuera considerado por algunos sectores como un autor ultraísta durante los primeros compases de la vanguardia en España, máxime atendiendo a la sentencia de Max Estrella en la comentadísima escena XII de *Luces de bohemia*: «Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya» (2014: 168). Sin embargo, la revista ultraísta *Grecia* publicó incluso en su número XLVIII una valoración del escritor como simpatizante y alentador del movimiento. Muchos de los jóvenes autores reconocían su propio aliento innovador en las obras del gallego y, cuando menos, es sintomático que en su poemilla «Tertulia» de 1920 Francisco Vighi hiciera constar la «Discusión sin fin/ sobre si es ultraísta Valle-Inclán/ que si patatín/ que si patatán» (en Villanueva, 2008: 124). Siguiendo este camino de luminosa y vibrante exposición vanguardista –y alejándose, por tanto, del contexto hispánico más ahumado y retorcido, al que pertenecía Solana–, el académico Darío Villanueva rescató un interesantísimo juicio del crítico Rafael Santos Torroella. Decía el crítico de arte que el mejor correlato del recorrido de Max Estrella se hallaba en la aguada de 1922 que Dalí tituló *Sueños noctámbulos* [Fig. 13 del Apéndice de Imágenes], «en cuyo abigarrado marco tendrán cabida Buñuel, Barradas y Maruja Mallo» (Villanueva, 2008: 126). Y, en efecto, el fondo de la aguada se adecua a la primera parte de la acotación de la Escena XII de *Luces de bohemia*: «rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara» (Valle-Inclán, 2014: 165), pero modelado y fragmentado en una visión cubista, en la que tampoco faltan farolas, gatos negros, botellas de vino, parejas de sombras dibujadas en una esquina y escaleras urbanas que dan profundidad y alargan el paseo nocturno y peripatético de los personajes.

Buena parte de esa adscripción ultraísta venía dada también por la defensa a ultranza que Valle-Inclán hizo del cine, el gran motivo de fascinación técnica, junto con el avión y su mirada «desde el aire», de este movimiento de vanguardia –véanse los poemas «Cinematógrafo», de Pedro Garfías, o «Friso ultraísta. Film», de Guillermo de Torre–. Frente a sonadas posturas de rechazo al cinematógrafo, como la de Unamuno<sup>33</sup>, el autor

---

<sup>33</sup> En 1923 el autor vasco insistiría en la incompatibilidad entre los dos medios: «La literatura nada tiene que hacer en el cinematógrafo, que puede ser un recurso para sordos que no sepan leer, pero a la vez el

gallego se siente enseguida sugestionado por el que considera que es el arte del futuro, pues «todo en él es plástico-místico, y entra directamente por los ojos» (en Dougherty, 1983: 265). Completará estas declaraciones de 1922 seis años después, en una entrevista con Federico Navas, al hilo de la publicación del libro de este *Las esfinges de Talía o encuesta sobre las crisis del teatro*. En un momento dado, dirá con admiración el autor gallego: «A los cinemas ya lo creo que voy. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales, pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro» (en Dougherty, 1983: 168).

A la luz de estas palabras, es cuando menos coherente que los esperpentos estén embebidos de recursos cinematográficos. Es el último gran injerto genérico que hizo Valle-Inclán en su aspiración de conseguir un arte literario plástico y total. El profesor Rafael Morales Astola (2003) llegaría a distinguir dos etapas creativas en el autor gallego de acuerdo la «cineificación» de su obra. La segunda etapa, plenamente consciente de la traslación de un lenguaje cinematográfico (por ejemplo, en la concatenación de escenas), arrancaba con el primer esperpento, *Luces de bohemia* [1920]. En sus páginas incluso el uso de la iluminación en algunos tramos podía recordar a las primeras expresiones del cine de terror (más sobre este apunte en Fraga Rodríguez [2004]). Con todo, el aspecto en el que más se han centrado los análisis sobre lo filmico en los esperpentos de Valle-Inclán han sido en las acotaciones. José Calero Heras (1980) en un estudio liminar identificó una retahíla de técnicas cinematográficas que se sucedían en ellas, desde la estructura alterna (el fundido) hasta la estructura gradual (*traveling*), desde los enfoques de primer plano hasta el ralentí. Hay autores, como José Ángel Fernández Roca, que han hablado directamente de «acotaciones cinematográficas», que «parecen presuponer la presencia de una cámara en movimiento, capaz de ofrecernos distintos planos y encuadres, de desplazarse tanto horizontal como verticalmente» (Fernández Roca, 1997: 30). La mayoría de los extractos que aducen estos trabajos provienen de *Luces de bohemia*, como aquella acotación de la escena IX que simula una secuencia de desplazamiento hacia el exterior y el posterior panorama de la calle a través de planos detalle entre la oscuridad: «De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de Don Latino. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla

---

cinematógrafo no hará más que estropear el ingenio de los literatos que se quieran dedicar a inventar pantomimas» (Unamuno, 1958: 531).

de caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayalde de otra vieja peripatética. Diferentes sombras» (Valle-Inclán, 2014: 158). Aun así, seguramente la obra que incorpora en mayor número y variedad una sintaxis y una proyección cinematográficas sea *Tirano Banderas*. Una de las muestras más audaces de este trasvase de recursos está en la acotación que abre el capítulo titulado «Guiñol dramático», pues la acción y sus enfoques guardan inequívocas equivalencias visuales con el cine de persecución:

El Coronelito, en el instante de pisar la calle, ha visto los fusiles de una patrulla, por el Arquillo de las Portuguesas. El Mayor del Valle viene a prenderle. El peligro le da un alerta violento en el pecho: Pronto y advertido se aplasta en tierra y a gatas cruza la calle: Por la puerta que entreabre un indio medio desnudo, lleno el pecho de escapularios, ya se mete. Veguillas le sigue arrastrado en un círculo de fatalidades absurdas: El Coronelito, acarrerado escalera arriba, se curva como el jinete sobre la montura. Nachito, que hocica sobre los escalones, recibe en la frente el resplandor de las espuelas. Bajo la claraboya del sotabanco, en la primera puerta, está pulsando el Coronelito. Abre una mucama que tiene la escoba: En un traspiés, espantada y aspada, ve a los dos fugitivos meterse por el corredor: Prorrumpe en gritos, pero las luces de un puñal que ciega los ojos, la lengua le enfrenan (2007: 99).

No es solo que Valle-Inclán estuviera al día de las propuestas cinematográficas, sino que (quizás por la influencia que obró la participación de su admirado D'Annunzio en la película de Giovanni Pastore *Cabiria* [1914]), llegó a plantearse dirigir una adaptación de la vida y el mundo de Goya, con sus amores con la Duquesa de Alba como telón de fondo. No cuajó. Tampoco se realizó aquella adaptación de su comedia bárbara *Romance de lobos* que en febrero de 1919 anunciaba el *Diario de Pontevedra* (más en Fernández Fernández [2001]). Con todo, en un alarde de entusiasmo el director José Luis García Sánchez entronizó en fecha reciente al autor gallego como:

El primero de nuestros cineastas comprometidos. Bien es cierto que no llegó ni siquiera a dirigir un corto. Pero dejó en las tertulias de los cafés semillas de lo que un día será nuestro cine. Prueba de ello son las numerosísimas suscitaciones cinematográficas que hay en su literatura: [...] riquísimo material el de sus *Sonatas*, *Tirano Banderas* o *Flor de Santidad* (copiada íntegramente por Fellini) (2008: 5).

Al menos sí pudo aparecer en pantalla como personaje. Sucedió en la película *La malcasada* [1926], de Francisco Gómez Hidalgo. El autor hacía un cameo en el que se interpretaba a sí mismo en el estudio del pintor Julio Romero de Torres, mientras este

ultimaba un retrato a la actriz María Blanquer. Aunque la película tiene secciones que solo han podido restaurarse parcialmente, se ha conservado a la perfección el fotograma donde aparecen los tres [Fig. 14 del Apéndice de Imágenes]. ¿Y acaso no resulta muy oportuno que Valle-Inclán haya quedado registrado en una escena que reúne cine, pintura y literatura? Pocos escaparates más adecuados para resumir toda su trayectoria plástica. Atravesemos el cristal.





## Capítulo II.

### El Romanticismo a través del espejo esperpéntico (1920-1928).

¡Romántica casa de fieras  
del Buen Retiro, he vuelto a ver  
la alegría de tus banderas,  
bajo la tarde, como ayer...!

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, «Bestiario»

A finales de 1900, en algún punto cercano al pueblo de Agudo (Ciudad Real), cinco jinetes descabalgaban para descansar. Eran Ricardo Baroja, su padre, Serafín Baroja —que había trabajado como ingeniero de minas del Estado—, Ramón del Valle-Inclán y dos hermanos, marinos de guerra, de cuyo nombre el anecdotario no ha querido acordarse. Los hermanos se habían enterado de que la comarca minera de Almadén contaba con pequeños yacimientos de plata, olvidados hacía tiempo, que podían volver a ser explotados por poco dinero. Convencieron a Valle-Inclán, siempre ávido de peripecias y sueños de fortuna, para emprender una exploración previa, y este hizo lo propio con su buen amigo Ricardo Baroja. En el alto que tomaron en el camino, el pintor se entretuvo haciendo prácticas de tiro con su pistola. Se la pasó a Valle-Inclán para que este probara su puntería, con tan mala suerte que el arma estaba amartillada y, en un movimiento fortuito, se le disparó. La bala le impactó en una falange del pie derecho. Entre gritos de dolor, abundante sangre y sudores de terror ante otra posible amputación terminó la aventura (más en Alberca [2015: 157-160]). La grotesca escena podría haber formado parte años después de un esperpento del autor, quien desde joven trató de sembrar una fama, algo caricaturesca a su pesar, de arrojado duelista y expedicionario. Con finura Robert Lima (1995: 66) y Jesús Rubio Jiménez (2006: 173) concretaron que el Valle-Inclán de entresiglos construyó su máscara pública a partir de modelos románticos: Espronceda, el Duque de Rivas y, sobre todo, Zorrilla.

De ahí que resulte tan interesante apreciar los usos, casi contrapuestos, que hará Valle-Inclán de la palabra «romántico» en su última y más acerada etapa creativa. Por ejemplo, en la estrofa de *La pipa de Kif* que encabeza este capítulo «romántico» connota una autobiográfica y luminosa nostalgia, aunque el objeto de tal nostalgia sea un producto extravagante: los animales del zoológico del Buen Retiro, de los que se va ofrecer su caricatura más ajada y cantarina. Cuando le toque el turno a la jirafa, Valle-Inclán volverá

a echar mano del término «romántico», sin embargo, ahora lo hará para reforzar lo ridículo de una eterna e infructuosa pose sentimental: «Y la romántica jirafa/ solterona que bebe hiel/ las rosas chafa/ en la cúpula del laurel» (1930: 181). Como remate, la silueta de la jirafa será comparada con sorna con la de Sarah Bernhardt, la actriz estrella del melodrama. Era común que el autor gallego apelara en sus trazos más degradantes a figuras o tópicos teatrales. Como apuntó Concepción Torres Begines, en los años veinte Valle-Inclán toma las formas escénicas más populares de la época, es decir, el drama «trasnochado de Echegaray, la alta comedia de Benavente, el teatro poético de corte modernista de Eduardo Marquina, el teatro social de Joaquín Dicenta y el género chico, la zarzuela, con Carlos Arniches a la cabeza, y la desposee de su ideología presentándolas bajo la imagen de su nueva estética: el esperpento. (2014: 23)». Su antaño adorado teatro romántico, con el *Don Juan* de Zorrilla a la cabeza, no sería una excepción.

De hecho, si antes se ha adelantado que una de las claves expresivas del esperpento fue la deformación reiterada de las imágenes, de la retórica y del espíritu del Romanticismo, habría que sumar a esta tríada la revisión grotesca que hizo Valle-Inclán en sus últimas piezas de varios de los libros que marcaron la sensibilidad decimonónica, como *La dama de las camelias* [1848], de Alejandro Dumas. Para demostrar y precisar este rasgo esperpéntico, en las páginas siguientes se propondrá un nuevo análisis de la escena XII de *Luces de bohemia*, la escena fundacional de la teoría esperpéntica, pues su fondo y sus diálogos apelan a elementos románticos, apenas iluminados por la crítica. A continuación, se extraerán y se examinarán otros motivos románticos degradados en las tres obras breves de *Martes de Carnaval*, el melodrama *La Rosa de Papel*, y las novelas esperpénticas *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*, ciclo que directamente vuelve los ojos al siglo XIX español.

## I. LA FÚNEBRE VISIÓN DEL UMBRAL. A VUELTAS CON LA ESCENA XII DE *LUCES DE BOHEMIA*

### I. 1. MAX, EL OSCURO

A lo largo de su estudio, ya clásico, sobre la pervivencia de las imágenes románticas en la literatura moderna, el profesor Frank Kermode (1957) aludió varias veces a la importancia del umbral como espacio intersticial donde se producen las revelaciones. En

la línea, Juan Eduardo Cirlot identificaba el «umbral» como un signo de transición y trascendencia, que remitía simbólicamente a la unión y separación entre dos mundos. De ahí, remataba, «que pueda hablarse de un umbral entre la vigilia y el sueño» (1992: 453). Es el punto donde, como expresaba Paul Celan en su taciturno poemario *De umbral en umbral* [1955], todo alrededor, hasta la muerte, se hace viviente y, por tanto, se ha de hablar: «sé el último en hablar,/ di tu decir», nos interpelaba, pero advertía «da a tu decir sentido:/ dale sombra» (en Valente, 1995: 47).

La Escena Duodécima de *Luces de bohemia* se configura como una galería de umbrales. No es casualidad que Max Estrella escupa su teoría-testamento sobre el esperpento en el umbral entre la noche y el día (son sus primeras palabras en la escena: «¿Debe estar amaneciendo?»), en el umbral entre la vida y la muerte, pero, ante todo, en el umbral de su casa, es decir entre la calle distorsionada y gélida y la protección mísera pero elevada de un hogar que nunca alcanzará. En consecuencia, la portera del inmueble y una vecina hallarán el cadáver del bohemio «acostado sobre el umbral», cuando abran la puerta con las primeras luces. Se materializa así, con negra ironía dramática, la profecía de la Escena I de la obra, cuando Madama Collet, intentando animar a su marido por la rescisión de un encargo, le había asegurado que «Otra puerta se abrirá». Como contestó Max Estrella, esa puerta sería «la de la muerte» (Valle-Inclán 2014: 41).

Con todo, este tránsito de lucidez en el umbral, que lleva al personaje a anunciar metaliterariamente la necesidad estética del esperpento que él mismo representa, se concita con otro motivo literario –deformado–, aunque bastante más folletinesco: el del héroe soñador que apenas puede dar, pobre y débil, los últimos pasos hasta su casa. La imagen se propagó con virulencia en el melodrama romántico. Ahora bien, ¿si despojamos a *Luces de bohemia* de su exuberante forma (grotesca, plástica, simbólica, geométrica, lingüística...) no queda acaso un quebradizo esqueleto argumental de melodrama? La obra cuenta el tortuoso recorrido final de un poeta ciego, arruinado y despreciado por la Academia, que será vilipendiado y engañado por sus correligionarios, torturado y encarcelado por la policía, sobornado por el Estado y abandonado y robado por su amigo-lazarillo antes de morir de frío, a resultas de lo cual su viuda y su hija se suicidarán tres días después, cumpliendo el funesto augurio del personaje: «Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca» (2014: 65). Ya indicaba el investigador Russell P. Sebold que «termine la obra romántica como termine, con la muerte del héroe o no, la figura máxima de la retórica del desconsolado sentir

romántico es la actitud del suicida [...], *imaginarse* la propia muerte como respuesta del mal comprendido idealista joven, noble, ambicioso a un mundo indigno, frío, indiferente» (1983: 35). En este sentido, en la escena I Max Estrella ya había propuesto a Madama Collet con resuellos de un parodiado pero quijotesco romanticismo (hecho explícito) la idea de un suicidio colectivo ante tanto infortunio:

MADAMA COLLET.— A mí la muerte no me asusta. ¡Pero tenemos una hija, Max!

MAX.— ¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?

MADAMA COLLET.— ¡Es muy joven!

MAX.— También se matan los jóvenes, Collet.

MADAMA COLLET.— No por cansancio de la vida. Los jóvenes se matan por romanticismo.

MAX.— Entonces, se matan por amar demasiado la vida (Valle-Inclán, 2014: 40-41).

En el momento álgido de la obra, Max Estrella se sobrepone a su postura fúnebre de romántico Quijote, para adoptar un rol más cervantino y profético con el que se distancia de la propia tristeza y absurdo de su muerte (incluso se despide de Don Latino dándole unas macabras «buenas noches»); por contra, se descubre todavía más sórdida y ladina la encarnación de Don Latino de Híspalis como nuevo Sancho Panza, reconvertido después en el primer seguidor de los apostolados esperpénticos del poeta.<sup>34</sup> Así las cosas, Don Latino («grotesco personaje», en palabras de Max) desconfía de la muerte inminente del bohemio y, a pesar de sus gestos espasmódicos, no le socorre, le niega en dos ocasiones su abrigo, y contrarresta sus encendidos parlamentos sobre la deformación que les circunda a todos (es decir, sobre la verdadera visión del mundo que habitan) con réplicas despectivas, como si despachase simples delirios por el alcohol o burlas de payaso. Selecciono algunos ejemplos:

MAX.— ¡No me tengo!

DON LATINO.— ¡Qué tuno eres!

[...]

MAX.— Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.

DON LATINO.— Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

---

<sup>34</sup> No en vano, se adueña del término en el diálogo final de la obra. Cuando el personaje de Pica Lagartos enuncia, pasmado ante la muerte de Madama Collet y Claudinita frente a la avaricia de Don Latino, que «¡El mundo es una controversia!», este precisará que en realidad es «¡Un esperpento!», audacia secundada por el borracho del bar: «¡Cráneo privilegiado!» (Valle-Inclán, 2014: 213).

MAX.— Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.— ¡Estás completamente curda!

[...]

MAX.— Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!

DON LATINO.— No tuerzas la boca.

MAX.— Es nervioso. ¡Ni me entero!

DON LATINO.— ¡Te traes una guasa!

MAX.— Préstame tu carrik.

DON LATINO.— ¡Mira cómo me he quedado de un aire!

MAX.— No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!

DON LATINO.— Quieres convencerme para luego tomarme la coleta.

MAX.— Idiota, llévame a la puerta de mi casa, y déjame morir en paz (Valle-Inclán, 2014: 166-172).

Sorprendentemente, una dinámica similar se desarrollaba en la escena previa a la muerte de Jude Fawley, protagonista de una de las novelas más tristes de la historia de la literatura occidental, *Jude, el oscuro* [1895], del victoriano Thomas Hardy, que se valió para su confección de no pocos tópicos del melodrama. En sus últimas páginas, el siempre utópico Jude, ahora desgraciado y enfermo, emprende un viaje mortal –transido de romanticismo– para ver por última vez al amor de su vida, su prima Sue, con la que había pasado una relación cargada de polémica y tragedia. A su vuelta, exhausto y empapado, recorre los *college* de la Universidad a la que de joven tuvo que renunciar y precisa la ayuda de su ex-mujer Arabella, otro «grotesco personaje», para volver a la casa donde esta le cuida y le retiene, a la par que le roba. Las réplicas de Arabella cuando se reencuentran los dos recuerdan hasta en el tono y en el ritmo a las de Don Latino de Híspalis ante la inspiración moribunda de Max Estrella.<sup>35</sup> Dado el interés del pasaje, hasta donde yo sé nunca antes comparado con *Luces de bohemia*, lo transcribo casi en su totalidad:

—Escúchame, Arabella [...] Decidí que un hombre recluido en su habitación por una inflamación de pecho, un hombre al que solo le quedan dos deseos que cumplir en este mundo, ver a una mujer y luego morir, podía perfectamente realizarlos de una vez emprendiendo un viaje bajo la lluvia. Es lo

---

<sup>35</sup> Esta semejanza, en contextos tan separados, evidencia que ambas producciones parten de un motivo común. Es escasamente probable que Valle-Inclán leyera la novela de Hardy, pues no se tradujo al español hasta 1945, al contrario que otros trabajos del escritor, como *Unos ojos azules* –traducida en 1919 y editada en las prensas de Gustavo Gili– o *Tess, la de Ubervilles* –lanzada al mercado hispánico en 1924 por Biblioteca Nueva–.

que hecho. La he visto por última vez, y he acabado conmigo... ¡he puesto final a una vida febril que no debía haber empezado jamás!

—¡Dios..., qué trágico te pones! ¿Quieres tomar algo caliente?

—No, gracias. Vamos a casa —siguieron andando junto a los colegios silenciosos, y Jude se detenía a cada momento.

—¿Qué miras?

—Fantasías tontas. En este último paseo mío veo otra vez, en cierto modo, a esos espíritus de los muertos; ¡son los mismos que vi la primera vez que pasé por aquí!

—¡Qué tipo más raro eres!

—Parece que estoy viendo, y casi oigo el susurro de sus pasos. Pero ya no los venero como antes. No creo ni la mitad. Los teólogos, los apologistas y sus parientes los metafísicos, los estadistas despóticos y demás, han dejado de interesarme. ¡Todo me lo ha triturado la espantosa muela de la realidad!

La expresión cadavérica del semblante de Jude bajo la luz mojada de los faroles parecía reflejar efectivamente la visión de esas gentes en las calles desiertas. Unas veces se detenía ante un pórtico como si viese a alguien; otras miraba hacia una ventana como si distinguiera una cara familiar tras los cristales. Parecía oír voces cuyas palabras repetía como tratando de desentrañar su sentido.

—¡Se están riendo de mí!

—¿Quiénes?

—¡Bueno..., estaba hablando conmigo mismo! Los fantasmas que hay por aquí, en las entradas de los colegios y en los ventanales. Antes parecían benevolentes, particularmente Addison y Gibbon, y Johnson, y el doctor Browne, y el obispo Ken...

—¡Venga, venga! ¡Fantasmas! ¡Por aquí no hay ni vivos ni muertos, quitando a esos malditos policías!

—¡Imagina! ¡El Poeta de la Libertad solía pasear por aquí; y el gran Disecador de la Melancolía por allá!

—¡Deja de hablar de esas cosas! Me aburre. [...] ¡Vamos; te invito a comer!

—Muy bien. Eso me ayudará a volver a casa, porque siento como si el frío de la niebla que sube desde el campo del Cardinal fuese como las garras de la muerte clavándose en la carne. Como decía Antígona, no vivo ni entre los hombres ni entre los espectros. Pero Arabella, cuando haya muerto, verás mi espíritu deambulando arriba y abajo por aquí, ¡entre los demás!

—¡Bah! Después de todo no vas a morirte. Eres un hueso duro de roer, muchacho (Hardy, 2002: 511-513).

No se recuperará nunca de esta neumonía, y morirá, después de continuas recaídas, tan solo unas semanas después. En este paseo infernal, rodeado de alucinaciones fantasmales, Jude ilustra la condición que para Frank Kermode (1957: 7-8) distinguía al verdadero artista romántico: su capacidad de ser un *seer*, «el que ve» más allá de lo evidente, rasgo que el profesor identificaba con Baudelaire. El *seer*, según su noción, es aquel que puede proyectar la naturaleza degenerada o irreal que crece alrededor de una

ciudad que se ha vuelto un escenario tembloroso y se ha renovado de escombros. Es el que descubre lo podrido, lo ocultado y, en ocasiones, lo futuro. Max Estrella, el poeta ciego, tendrá también una súbita y poderosa visión en la Escena XII, una visión funeral:

MAX.— Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?

DON LATINO.— No te alucines, Max.

MAX.— Es incomprensible cómo veo.

DON LATINO.— Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.

MAX.— ¿A quién enterramos, Latino?

DON LATINO.— Es un secreto, que debemos ignorar.

MAX.— ¡Cómo brilla el sol en las carrozas!

DON LATINO.— Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica... En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto... Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.

MAX.— Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! (Valle-Inclán, 2014: 172)

La contemplación del propio entierro es otro tópico narrativo que, aunque respuntado en obras barrocas (por ejemplo, en el *Purgatorio de San Patricio*, de Calderón) y vinculado a la tradición romancesca de Miguel de Mañara, arraiga con especial fuerza en el Romanticismo hispánico. Sin ir más lejos, está presente en *El estudiante de Salamanca* [1840] de Espronceda o en *El Don Juan Tenorio* [1844] de Zorrilla. La aciaga comitiva se corporeiza en este último texto a partir de un tañer de campanas, sonido que aparecerá de forma significativa en *Luces de bohemia*: instantes antes de que Max fallezca, «el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta», como si anunciaran el fin de un plazo. Su funcionalidad ya había sido prevenida en la acotación inicial de la escena: «Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara» (Valle-Inclán, 2014: 164). Con todo, la coincidencia más significativa entre las dos obras es que el Don Juan de Zorrilla, eterna figura en el umbral de la vida, del perdón y del infierno, también encontró la muerte en la puerta de su casa:



ESTATUA.— Aprovechate con tiento,  
(*Tocan a muerto.*)  
porque el plazo va a expirar,  
y las campanas doblando  
por ti están, y están cavando  
la fosa en que te han de echar.  
  
(*Se oye a lo lejos el oficio de difuntos.*)

DON JUAN.— ¿Conque por mí doblan?  
ESTATUA.— Sí.  
DON JUAN.— ¿Y esos cantos funerales?  
ESTATUA.— Los salmos penitenciales, que están cantando por ti.

(*Se ve pasar por la izquierda luz de hachones, y rezan dentro.*)

DON JUAN.— ¿Y aquel entierro que pasa?  
ESTATUA.— Es el tuyo.  
DON JUAN.— ¡Muerto yo!  
ESTATUA.— El capitán te mató  
a la puerta de tu casa (Zorrilla, 2008: 232-233).

Queda, sin embargo, una cuestión por aclarar en este repaso fúnebre: ¿por qué antes de ver su propio entierro contempla Max Estrella el de Víctor Hugo?

## I. 2. LOS MODELOS DE VÍCTOR HUGO Y FRANCISCO DE GOYA

La crítica ha expuesto con detalle la veneración que Alejandro Sawa (1862-1909), figura real sobre la que se modeló a Max Estrella, sentía por Víctor Hugo, a quien conoció en su primer viaje a París. Sawa dedicó múltiples epítetos al patriarca del romanticismo francés, casi siempre relacionados con la luz o la divinidad. Para el devoto poeta bien le correspondía a Hugo ser llamado el nuevo «Emperador de la barba florida», igual que Carlomagno. Como relató en su crónica «A la juventud» de 1901: «Su casa era como una catedral, la catedral del Arte, y su calle como una vía sagrada. Y París, por radicar en su seno tal templo y por alentar en él tal hombre, como una Meca, adonde, en largas y piadosas caravanas, iban los creyentes mundiales» (*El heraldo de Madrid*, 18-XI-1901).

Cabe suponer, como dijo Amelina Correa Ramón, «que una relación tan intensa y prolongada en el tiempo entre Sawa y su admirado Hugo no pasara ni mucho menos desapercibida para su buen amigo Ramón del Valle-Inclán» (2012: 9). De ahí, continuaba la investigadora, que no resulten extrañas las menciones a Víctor Hugo en *Luces de bohemia*, como cuando en la Escena V el personaje de Serafín el Bonito ordena a los guardias que encarcelen por desorden público a Max Estrella, y Don Latino trata de impedirlo con el siguiente alegato: «Señor Inspector, ¡tenga usted alguna consideración! ¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!» (Valle, Inclán, 2014: 96). El viejo pícaro repetirá la referencia en el velatorio de Max Estrella: «¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo!» (2014: 179); e incluso en la escena final: «Nos lega una novela social que está a la altura de *Los Miserables*» (2014: 203). Esta última alusión huguesca enlaza definitivamente a Sawa y a Max, pues el primero también dejó inédito a su muerte su libro más meritorio, *Iluminaciones en la sombra* (1909), una suerte de vademécum bohemio traspasado de crítica social, que logró publicarse, entre otros, gracias a Valle-Inclán.<sup>36</sup>

La costumbre de nombrar a Víctor Hugo para hablar del poeta ciego no es, sin embargo, nada afectuosa y tampoco escapa de la lógica grotesca de la obra. De hecho, es uno de los procedimientos más crueles y corrosivos que efectúa el autor, por mediación de Don Latino, contra Max Estrella, pues este mismo encarna en su errática vivencia, en su éxito mísero –restringido a una corte poco sincera de aduladores– y en su castigada proyección pública, la degradación andante del gran modelo literario romántico. Y el colmo de esta degradación se concreta en la alucinación que tiene Max Estrella del funeral de Víctor Hugo, que supuso todo un acontecimiento histórico. Basta ver el cuadro-testimonio de Georges Francois Guiaud [Fig. 15 del Apéndice de Imágenes]. Con

---

<sup>36</sup> Es célebre la carta que le envió a Rubén Darío solicitándole ayuda económica para editarlo:

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí, y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer.

Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones. El fracaso de todos sus intentos por publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso (en Álvarez Hernández, 1963: 70-71).

desenvoltura contaba el profesor Roger Shattuck cómo, a sus ojos, la celebración de ese entierro inauguró la *Belle Époque*:

Todo empezó con un velatorio y unas exequias como no se habían celebrado jamás en París, ni siquiera para los reyes. En mayo de 1885, cuatro meses después de un monumental banquete nacional para celebrar su octogésimo tercer aniversario, murió Víctor Hugo. Dejó el siguiente testamento: «Doy cincuenta mil francos a los pobres. Deseo que se me conduzca hasta el cementerio en uno de los coches fúnebres. Rechazo las oraciones de todas iglesias. Pido una plegaria por todos los vivos. Creo en Dios». [...] Sus restos mortales estuvieron expuestos durante veinticuatro horas sobre una urna gigantesca que ocupaba el Arco de Triunfo y custodiaban por turnos de media hora muchachos vestidos de griegos. A la caída de la noche, la festiva muchedumbre no pudo contenerse más. «Noche del 31 de mayo de 1885, noche de vértigo, disoluta y patética en que París se entenebreció con los vapores de su amor por una reliquia (...) ¡Cuántas mujeres se entregaron a amantes, a extraños con auténtico furor por concebir a un inmortal!». Lo que el novelista Barres describe así (en un capítulo de *Les déracinés* titulado «La virtud social de un cadáver») sucedió en público a unos metros de la apoteosis de Víctor Hugo. De la interminable procesión que recorrió París el día siguiente hasta el Panteón, lugar de la inhumación, formaban parte varias bandas de música y todas las figuras políticas y literarias del momento y hubo discursos y numerosas muertes de personas aplastadas por la multitud. Hubo que secularizar la iglesia expresamente para aquella ocasión. Mediante esa ceremonia orgiástica Francia se deshizo de un hombre, un movimiento literario y un siglo (Shattuck, 1991: 20).

Resulta harto dolorosa la comparación de esta crónica con, primero, el accidentado y escabroso velatorio de Max Estrella en el que llegan a quemarle el dedo pulgar con una cerilla para comprobar si está realmente muerto; y, segundo, con el pobre y desangelado entierro del escritor, donde no van más de cuatro amigos. Injusto tratamiento para un poeta que afirmaba «sentirse pueblo» frente a la ralea modernista, pero que, al contrario que Víctor Hugo, nunca fue apreciado por las gentes, y tampoco por las autoridades culturales españolas. No en vano, la culpa de su ínfimo reconocimiento repercute también en el grotesco y corrupto engranaje que mueve un país sin héroes. Como recalcan los sepultureros —figura romántica por excelencia— tras apisonar la tierra de su fosa:

UN SEPULTURERO.— Este sujeto era un hombre de pluma.

OTRO SEPULTURERO.— ¡Pobre entierro ha tenido!

UN SEPULTURERO.— Los papeles lo ponen por hombre de mérito.

OTRO SEPULTURERO.— En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza.

En España se premia todo lo malo. (Valle-Inclán, 2014: 191).

Esta intervención glosa las palabras de otro personaje de catadura romántica, el preso anarquista de la Escena VI, que sentencia en su calabozo: «En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero» (2014: 101). Ya apuntó Darío Villanueva que en el Madrid de Valle-Inclán, como en el Dublín de Joyce, «se corporeiza el *pathos* histórico y político de dos naciones católicas, una Irlanda a la que Joyce, por boca de su personaje Dedalus, había definido como ‘*the old sow that eats her farrow*’ y la España ‘madrastra de sus hijos verdaderos’ en la famosa frase de Lope de Vega que resuena en tantas páginas de *Luces de Bohemia*» (2008: 156). En consecuencia, serán los personajes marginales y oprimidos por el sistema los más conscientes de esa máxima y del aspecto deformado y sórdido de la realidad española. Sin embargo, también serán estos «miserables» las figuras menos caricaturizadas, y las más idealistas y rebeldes, imbuidas de un romanticismo trágico, cuyas trazas remiten, en una vuelta de tuerca final, al modelo literario de Víctor Hugo. El propio Max Estrella manifestará esta lucidez y grandilocuencia románticas en varios pasajes de la obra, como cuando se declara «cesante» ante Serafín el Bonito. Este le pregunta entonces por su oficina anterior y el poeta le precisa, pagado de ocurrencia: «cesante de hombre libre y pájaro cantor».<sup>37</sup> Con todo, seguramente la réplica de cuño romántico más afortunada por parte de Max Estrella sea aquella, de hondura goyesca, en la que se define como «el dolor de un mal sueño» (2014: 101).

En la vasta bibliografía sobre Valle-Inclán —y en este trabajo— se ha señalado sobradamente la alusión a Goya en la Escena XII, y se han contrastado tópicos y técnicas de deformación comunes en ambos autores, sin embargo, es curioso que apenas se haya vislumbrado la posibilidad de que alguna figura del pintor hubiera servido de modelo secundario para esa amalgama dramática que supone Max Estrella. El hecho resulta más descorazonador si se tiene en cuenta que hay una «pintura negra» en la que sobresale un

<sup>37</sup> Seguramente Valle-Inclán se inspirase para esta réplica en el episodio de los galeotes del *Quijote*, cuando el hidalgo va preguntando a cada preso por el motivo de su encarcelamiento (dinámica con la que Cervantes parodia, a su vez, a la *Commedia* de Dante) y estos le responden con un término de germanía que tiene doble sentido: el común —que interpretaba el hidalgo— y el delictivo real. Transcribo un ejemplo:

—Este, señor, va por canario, digo, por músico y cantor.

—Pues ¿cómo? —replicó don Quijote—. ¿Por músicos y cantores van también a galeras?

—Sí, señor —respondió el galeote—, que no hay peor cosa que cantar en el ansia. [...]

—No lo entiendo —dijo don Quijote. Mas una de las guardas le dijo:

—Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente *non santa* confesar en el tormento. A este pecador le dieron tormento y confesó su delito, que era ser cuatrero, que es ser ladrón de bestias, y por haber confesado le condenaron por seis años a galeras, amén de docientos azotes que ya lleva en las espaldas; y va siempre pensativo y triste porque los demás ladrones que allá quedan y aquí van le maltratan y aniquilan y escarnecen y tienen en poco, porque confesó y no tuvo ánimo de decir nones (Cervantes, 2005: 201)

personaje que se adecuaba a la descripción del poeta: «esparcida sobre el pecho la hermosa barba con mechones de canas. Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico» (Valle-Inclán, 2014: 43). El cuadro al que me refiero se tituló «Dos viejos» [Fig. 16 del Apéndice de Imágenes]. Al menos así constaba en el inventario de las obras en propiedad del hijo de Goya y así es como se apuntó por primera vez en la monografía de Charles Yriarte sobre el artista en 1867, aunque a veces ha sido también llamado «Un viejo y un fraile», por el parecido de la segunda silueta con los monjes saturninos que poblaban *Los Caprichos* del pintor. En un trabajo reciente, el profesor Juan Francisco Esteban Lorente concretó que este encarnaba «la representación del avaro viejo regido por Saturno» (2010: 119). La insistencia en la vinculación con el oscuro dios romano deriva, en parte, de la ubicación original del cuadro en la planta baja de la Quinta del Sordo, pues se situaba en el paño lateral opuesto al de *Saturno devorando a sus hijos*...

En el lienzo se ve emerger de un espeso fondo oscuro a dos viejos. Uno tiene melena rizada y larga barba blanca, las cuencas de los ojos ennegrecidos, lleva capa y porta un bastón y una bolsa de dinero. Su expresión de patriarca serena contrasta con el gesto animalizado y brutal del otro viejo, calvo y amarronado, que parece gritarle al oído. Este alarido se ha relacionado asiduamente con la sordera de Goya, sin embargo, en un primer vistazo ¿no podría aparentar ser este el lazarillo de un ciego que le indica —grotescamente— el camino? El investigador Carlos Foradada dio un paso en esa dirección al resaltar el motivo de la ceguera en las pinturas negras a partir de *El Aquelarre*. En sus palabras: «Recordemos, por otro lado, que los romeros de este último cuadro siguen a un ciego, cuya condición vuelve a figurar en la pintura de *Dos mujeres y un hombre*, y que también cierran los ojos, absorbidos por la influencia ajena, los protagonistas de las escenas representadas en *Dos viejos* y en *Hombres leyendo*» (2013: 194). El cayado al que se agarra el personaje no sería entonces tanto un símbolo de poder como una necesidad. Con todo, los otros atributos que porta el patriarca goyesco, la capa y una bolsa de dinero, también coinciden con los de Max Estrella (que al final será robado por su viejo *partenaire*, Don Latino). Sabiendo de la preeminencia visual de Valle-Inclán a la hora de pensar y proyectar personajes, de la asiduidad de sus visitas al Museo del Prado y de la importancia de la plasticidad en sus obras, ¿podría haber estado presente el cuadro en el imaginario del escritor a la hora de componer al poeta y a su despreciable escudero? Es imposible de comprobar, pero en tal caso el magisterio expresivo del de Fuendetodos en este primer esperpento habría sido más concreto todavía de lo pensado.

Dentro del ámbito pictórico, y para cerrar de forma circular –en consonancia con *Luces de bohemia*– este recorrido de motivos, faltaría mencionar un cuadro conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña del pintor Román Ribera que retoma el tópico del umbral y del melodramático y funesto paseo de regreso. Se titula con distanciada agudeza «Epílogo de un baile de máscaras» [1891] [Fig. 17 del Apéndice de Imágenes]. El lienzo muestra cómo un carruaje se detiene en medio de una calle encharcada y recién amanecida para atender a un hombre tumbado en un portal, y todavía disfrazado. Las expresiones de los curiosos, sumadas a detalles como la presencia de un zapato rojo con lazo bastante alejado del cuerpo tendido (posible indicador de un forcejeo), hacen pensar que no es un simple borracho después de una extenuante noche de carnaval. Lo más seguro es que acabe de morir, puede incluso que yazca en la puerta de su propia casa, o quizás le faltó un Don Latino para llegar a ella o este se invistió de asesino. El motivo folletinesco se adentra así, en este caso, en la literatura serial de crímenes, de la que tanto beben y que tanto retuercen las tres piezas de *Martes de carnaval*.

## II. «¡VAMOS A ESE FIN DEL MUNDO!». *MARTES DE CARNAVAL* O LA EXALTACIÓN ROMÁNTICA

### II. 1. ESTO NO ES OTRO DRAMA DE ECHEGARAY. LA ESPERPENTIZACIÓN LITERARIA EN *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA* Y *LA HIJA DEL CAPITÁN*

Uno de los mejores ejemplos de subversión escénica en toda la obra de Valle-Inclán se produce después de que el personaje de Doña Tadea, «beata cotillona», azuce al Teniente don Friolera para que descubra la infidelidad de su mujer y al «ladrón de su honra» y les aplique el merecido castigo. Friolera, consternado, acierta a pronunciar: «¡La muerte!», y, entonces, nos dice la acotación: «la vieja gazmoña huye enseñando las canillas. DON FRIOLERA se sienta al pie del negro cancel, y dando un suspiro, a media voz, inicia su monólogo de cornudo» (2018: 145). Sin embargo, este monólogo nunca aparece, no consta en la obra. Según la estructura habitual del drama tardorromántico de honor y celos, el momento sería uno de los más turbulentos e impactantes en escena, pues arraigan las sospechas del engañado. La degradación de Valle-Inclán se basa, sencillamente, en su omisión. Friolera, aunque viva una tragedia, es un fantoche que repele la dignidad de lo trágico, por lo que su arenga en este punto (precedida por todos los tópicos sentimentales al uso, incluido el suspiro) carece de significación. Lo cierto

*Los cuernos* va a esperpentizar, una a una, las convenciones de este subgénero que popularizaron José Echegaray o Eugenio Sellés, dramaturgos que no dejan de ser, directa o indirectamente, aludidos por los rebajados protagonistas. Por ejemplo, en esta réplica de Pachequín, después de que Loreta salga de casa tras una discusión sainetera con el teniente:

PACHEQUÍN.— ¡El mundo me la da pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!

DOÑA TADEA.— Piedra de escándalo (2018: 151).

Con la misma expresión que esgrime doña Tadea, «piedra de escándalo», se había iniciado la historia de Friolera: «Tu mujer, piedra de escándalo», rumiaba el teniente al leer la carta anónima que le avisaba de su condición de cornudo. El sintagma de doña Tadea Calderón no solo demuestra que fue ella quien envió la nota que activa la trama, sino que se inscribe dentro de la retórica altisonante de estos dramas de honor tardorrománticos. De hecho, el escritor argentino Martín Coronado estrenó en 1902 una obra homónima de tema similar, de cuyo continuado éxito se hizo eco la prensa española: «En Apolo se ha verificado una función extraordinaria en honor del autor D. Martín Coronado, con motivo de la 350 representación de su obra *La piedra de escándalo*» (*El arte del teatro*, 15-VI-1908).

En cuanto a la referencia anterior a Echegaray en el diálogo de *Los cuernos* solo puede ser leída desde una enconada ironía. A fin de cuentas, aunque lo admirara sin reparos durante su juventud, la antipatía de Valle-Inclán hacia Echegaray era «harto conocida» (Lavaud y Lavaud Fage, 2017: 53). Este se había interpuesto varias veces en el camino del escritor gallego: en enero de 1900 cuando Valle-Inclán se presentó al concurso de relatos de *El Liberal* con «Satanás», historia sobre los abusos sexuales de un religioso a una supuesta endemoniada, varios miembros del jurado, entre los que se encontraba Echegaray, acusaron a su cuento de «inmoral». En 1902 probó suerte en el mismo concurso con el relato de estampa gallega y aliento lazarillesco «¡Malcopado!», pero el jurado, conformado esta vez por Echegaray, Sellés y José Nogales, volvió a rechazarlo. Así las cosas, en febrero de 1905, cuando el mundo cultural estaba promoviendo un homenaje nacional a Echegaray, galardonado por el Premio Nobel,

Valle-Inclán, entre otros, tomó la iniciativa de publicar un manifiesto<sup>38</sup> contra la literatura que «el viejo tonto» —así solía llamarle— encarnaba. Al hilo, Ramón Gómez de la Serna desveló en su biografía novelesca sobre Valle-Inclán los detalles de una tertulia en la que este habría afirmado con malicia que: «Don José está obsesionado con la infidelidad matrimonial. Todas sus obras son autobiográficas de un marido engañado» (1944: 179). Más tarde estas obras pasarían por el filtro del esperpento. También las de Eugenio Sellés, en especial *El nudo gordiano* [1878], quizás el texto que con mayor eficacia dramática releyó las tragedias de honor de Calderón, en especial *El médico de su honra*, y las adaptó a la idiosincrasia sentimental del período. En dos ocasiones será explícitamente mencionado a lo largo de *Los Cuernos de Don Friolera*:

PACHEQUÍN.— ¿Adónde vas? Cortemos, Loreta, este nudo gordiano.

DOÑA LORETA.— ¡Soy esposa y madre! (2018: 154)

\* \* \*

PACHEQUÍN.— Loretita, no es caso de conflicto entre opuestos deberes. Este nudo gordiano lo corto yo con mi navaja barbera. Tú me sigues y ese ángel nos acompaña, Loreta. Ve por tu hija. ¡Tendrá en mí un padre, como si fuese huérfana! (Valle-Inclán, 2018: 192-193).

Quien declara esta intención es el galán de la obra. Un galán que constituye el reverso deforme de todo prototipo de conquistador: Pachequín —el diminutivo importa— es un «barbero cuarentón, cojo y narigudo, con capa torera» (2018: 135), que mancha toda la afectación declamatoria del subgénero con su «registro zarzuelero» (Peral Vega, 2001: 368), remarcado aquí por su referencia a la «navaja barbera». No en vano, su estampa parece sacada de los graciosos del género chico, repleto de barberillos, impresión que respalda su descripción en la *Dramatis Personae* como barbero «marchoso». Por otra parte, su deseada Loreta se verá a sí misma como una sufridora de folletín, a pesar de que diste mucho de su ejemplaridad: «¡Pascual, tendremos que divorciarnos si persistes en tus dudas! Estás haciendo de mí la esposa mártir» (Valle-Inclán, 2018: 157). *La esposa mártir* [1865], titulada «novela de costumbres», fue una lacrimógena obra de Enrique Pérez Estrich, que contó con numerosas reediciones a lo largo del siglo XIX. Con todo, el

---

<sup>38</sup> El manifiesto, al que se adhirieron intelectuales como Azorín, Unamuno, Rubén Darío, los Machado... no tenía, sin embargo, un tono tan acerbo como hubiera sido esperable. Decía así: «Parte de la prensa inicia la idea de un homenaje a don José de Echegaray y se arroga la representación de toda la intelectualidad española. Nosotros, con derecho a ser incluidos en ella, sin discutir ahora la personalidad literaria de don José Echegaray, hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas» (*El País*, 18-II-1905).



epíteto que ambos emplearán con especial contundencia para revestirse de dignidad será «romántico», declaración que viene siempre acompañada de una burda imitación de modelos literarios que les caricaturiza más que ninguna otra, y en la que intentan destacar por encima de su interlocutor:

DOÑA LORETA.— ¿Por qué así me hablas, cuando sabes que soy tuya?

PACHEQUÍN.— ¡Aún no lo has sido!

DOÑA LORETA.— Lo seré y te cansarás de tenerme, pero ahora no me pidas cosa ninguna.

PACHEQUÍN.— Me pondré de rodillas.

DOÑA LORETA.— ¡Pachequín, respétame! ¡Yo soy una *romántica*!

PACHEQUÍN.— En ese achaque, no me superas. Cuando te contemplo, amor mío, me entra como éxtasis.

DOÑA LORETA.— ¡Qué noche de luceros! (2018: 153)

\* \* \*

DON FRIOLERA.— Pachequín, dudo si eres un cínico, o el primer caballero de España.

PACHEQUÍN.— Soy un *romántico*, mi teniente.

DON FRIOLERA.— Yo también, y te propongo un duelo a dos pasos en el cementerio.

DOÑA LORETA.— ¿Vuelves a tus dudas?

DON FRIOLERA.— Llámalos garfios infernales.

PACHEQUÍN.— Yo me retiro.

DON FRIOLERA.— ¡El demonio te lleve! [...]

DOÑA LORETA.— ¡Palabrotas no, Pascual! ¡Eres un soldadote y no me respetas! (Valle-Inclán, 2018: 156-157).

La espantada inmediata de Pachequín, los berrinches sucesivos de Friolera o la regañina maternal de Loreta, que se valdrá de otro sufijo represor («Pascualín») cuando este le afrente su actitud infiel, muñequizan sin remedio lo que, en su retórica original, hubieran sido parlamentos de sublimación y tensión. Cada impulso romántico, tan corrientes y celebrados en estas obras, es degradado. Ha sucedido con el monólogo desconsolado del cornudo, con el desafío del duelo, con el alegato de inocencia de la juzgada; y sucederá con el aviso de suicidio como única salida heroica que hace doña Loreta, cuya ramplona propuesta de quitarse la vida con una «pastilla de sublimado» es corregida por el propio teniente («El sublimado de las boticas no mata»), y también con la tentativa de rapto con la que amenaza Pachequín:

PACHEQUÍN.— Un día la rapto, Doña Loreta.

DOÑA LORETA.— Peso mucho, Pachequín.

PACHEQUÍN.— ¡Levanto yo más quintales que San Cristóbal!

DOÑA LORETA.— Con el pico (Valle-Inclán, 2018: 139).

La materialización del cuerpo –abultado– como impedimento al comportamiento literario romántico tendrá, sin embargo, su reflejo más cruel por parte del narrador en la escena de la huida de los amantes. Y es que el montaje del texto va a contraponer el entusiasmo verbal y elevado de doña Loreta («vuelo», dice) en su avance hacia el afeado Pachequín con un repaso trimembre de sus formas, actitud y movimiento que Valle-Inclán condensa en el sintagma «toda meneos»:

DOÑA LORETA.— ¡Seré tu sierva!

PACHEQUÍN.— ¡Corre!

DOÑA LORETA.— ¡Vuelo!

*Jamona, repolluda y gachona, con mucho bulle-bulle de las faldas, toda meneos, se aleja por el sendero morisco, blanco de luna y fragante de albahaca y claveles. PACHEQUÍN, finchado sobre la pata coja, negro y torcido, abre las aspas de los brazos, bajo el nocturno de luceros* (2018: 193).

Otras veces la procacidad esperpéntica se conseguirá a través de la sexualización de una referencia o verso canónico, como cuando el teniente Cardona usa ante el resto de militares las palabras de Luis Mejía en el *Don Juan Tenorio* cuando recuerda sus latrocinios: «¡Aún de alegría me crispo al recordar su tesoro!» (2018: 174), pero dando al «tesoro» un sentido erótico. Este ambiente de evocaciones y anécdotas salaces (producto de un receso en la reunión de los oficiales por el caso de don Friolera) había sido precedido simbólicamente por dos movimientos nada inocentes de expulsión y contención: «salta el canario en la jaula y se sujeta su ojo de cristal EL TENIENTE DON LAURO ROVIROSA» (2018: 173).

Como sea, el parlamento que más vulgariza el modelo sentimental de *Los cuernos* será prorrumpido por el propio don Friolera justo antes de disparar la pistola que acabará por un infausto accidente demiúrgico con la vida de su hija –lo que remata la esperpentización del género entero–: «¡Vengaré mi honra! ¡Pelones! ¡Villa de cabrones! ¡Un militar no es un paisano! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!».

La coletilla había estado presente desde el principio, como un resorte de juguete que delataba y que reducía las dudas y los

barruntos de asesinato del teniente. Sin embargo, no es hasta este momento cuando el acotador le designa como un «fantoche de Otelo», referencia que ya había sido adelantada y contrastada con el ejercicio del bululú por parte de Don Estrafulario en el prólogo de la obra («Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo»). A partir de este momento, la degradación ya no mira solo al drama de celos y honor tardorromántico, sino también a los dos grandes modelos trágicos de este: Otelo y las piezas de Calderón. No en vano, en una lectura en clave oteliana del esperpento habría que asumir, como ya apuntó Manuela Rodríguez de Partearroyo, que el Yago de esta obra no es sino el «yugo de la vieja y pacata moral española» (2014: 208). Una vieja y pacata moral representada por el personaje de doña Tadea Calderón, nombre parlante que «aglutina en su descripción onomatológica toda la superchería cerril del fanatismo católico de san Judas Tadeo, patrón de los imposibles, y el apellido de Calderón» (Santiago Romero, 2018: 134). El legado del escritor barroco, tan recuperado por el Romanticismo alemán e hispánico, es caricaturizado por Valle-Inclán en las carnes entumecidas del personaje, constantemente presentado como una lechuza vieja que espía y denuncia a todos con sus «ojos encendidos».<sup>39</sup> Curiosamente, será común en *El ruedo ibérico*, y apenas se ha contrastado con el precedente de doña Tadea, que Valle-Inclán ridiculice a una figura aludiendo a sus «plumas calderonianas»... En relación final con el dramaturgo madrileño, Jean Marie Lavaud se percató de que el romance de ciego del epílogo de la obra, que da otra versión de la suerte de don Friolera (en este caso victoriosa y ungida por el mismo rey tras sus hazañas coloniales en Marruecos), está «construido a partir del esquema calderoniano, más precisamente de una obra cuyo título no es ningún azar: *A secreto agravio, secreta venganza*» (1985: 440).<sup>40</sup> Constituye esta otra muestra más del gusto de Valle-Inclán por los juegos meta e hipotextuales, y su trabado desarrollo, que muchas

---

<sup>39</sup> Para saber más sobre los vínculos entre ambos autores o para revisar otros ejemplos de deformación calderoniana que urde Valle-Inclán en algunos puntos de *Los cuernos*, remito a los trabajos de Javier Herrero (1968), Rafael Maestra Payá (1986), Sergio Arlandis (2016) o Sergio Santiago Romero (2018).

<sup>40</sup> Justifica así su cotejo el investigador:

La intriga se sitúa cuando Sebastián, rey de Portugal, prepara la expedición de Marruecos que terminará por el desastre de Alcázar Kebir. Don Lope se casó por poderes con la castellana Leonor, quien ama a don Luis, que se reúne con ella en Portugal. Doña Leonor no quiere a su marido, pero tiene que serle fiel. Ya que la presencia de don Luis le da sospechas, don Lope va a matar al caballero y a doña Leonor. Al saberlo, al rey le parece que a secreto agravio corresponde secreta venganza. Don Lope de Almeida irá a Marruecos con el rey Sebastián y se supone que en Alcázar Kebir encontrará la ocasión de una salida honorable. Aparecen las conexiones entre la comedia y el romance: la venganza del honor por una mera sospecha, la salida para Marruecos, la intervención del rey. Solo que don Friolera se hace el héroe de un desastre, recompensándole el mismo rey: ha sido trastocado el final del drama de Calderón (Lavaud, 1985: 14).

veces se revelan por guiños encubiertos a los rótulos de las obras, como sucedía con el «nudo gordiano» de Eugenio Sellés.

Al hilo de esto, ¿no llama la atención que Valle-Inclán titulara *La hija del capitán* a su esperpento más encarnizado contra Primo de Rivera, representado por el ubuesco «General glorioso»? La pregunta no busca relativizar el papel de La Sinibalda —así se llama el personaje—, pues son las acciones que ella misma desarrolla como sujeto de codicia o las acciones que mueve como objeto de deseo las que catalizan la trama y las que llevan al pronunciamiento militar de su antiguo amante, del que es testigo desde una plaza. En sus palabras: «¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho!» (2018: 249). Esta risa, que se regodea del asesinato perpetrado por su actual novio, es la risa cruel y basta de la *blague*, y su eco cierra la obra junto con los vítores y aplausos al nuevo dictador. El sintagma «La hija del capitán» tiene, sin embargo, una raigambre literaria que va más allá del hecho de que los periódicos de 1913 nombraran con ese apelativo a la enjuiciada por el crimen del Capitán Sánchez; es más, los periódicos la tildaron de ese modo —no extraño al público— por las concomitancias que entablaba con *La hija del capitán* [1836], la gran novela del escritor romántico ruso Alexandr Pushkin. Que Valle-Inclán había leído con atención algunos textos de los últimos grandes autores rusos era un hecho sabido. La revista *La Internacional* mencionó «la devoción que Valle-Inclán siente por Tolstoi» en la entrevista que le hicieron al autor en septiembre de 1920 (en Dougherty, 1983: 101), y un año después el autor lo explicitó en La Habana para el *Diario de la Marina*, cuando citó a Dostoievski y Tolstoi como modelos a seguir, frente a los narradores españoles que perdían el tiempo escribiendo «novelas de casa de huéspedes» (en Dougherty, 1991: 131). En relación con ello, suscribo la impresión de José-Carlos Mainer de que «su idea fatalista de la Historia y la concepción de los personajes de *La guerra carlista* debe muchísimo a la impregnación de Tolstói, como yo apunté, a título de hipótesis, hace ya algunos años. Y que, en general, la literatura rusa dejó notable huella en la mezcla de piedad y desgarró con que se acercó, ya siempre, a sus criaturas» (2015).

En este sentido, *La hija del capitán* era una referencia conocida en el mundo cultural de la Edad de Plata. En 1920 salió, además, una nueva edición de la obra en Colección Granada, traducida directamente del ruso, que se anunció con insistencia en los principales diarios. A fin de cuentas, era «la novela más importante del gran poeta Puchkin» (*El Sol*, 18-IV-1920). No parece inocente, pues, que el esperpento de Valle-

Inclán *La hija del capitán* se pueda leer como una versión que invierte y grostequiza las pautas esenciales de *La hija del capitán* del ruso. No en vano, si Pushkin reflejaba en sus páginas una heroica y primitiva revolución del campesinado, la comandada por Yemelián Pugachov, que será más tarde entendida como antecedente de la Revolución marxista de 1917; Valle-Inclán representa la ominosa y rocambolesca peripecia que derivará en un golpe militar oligárquico y conservador. Es su antítetis. Del mismo modo, nada ha de ver el comportamiento virtuoso y sufriente de la hija del capitán de Pushkin con el de La Sinibalda, un modelo de vulgar de *femme fatale*. Y lo mismo pasa con el valeroso y honesto soldado –Piotr Andréich Griniov, protagonista de la obra rusa– con quien al final se casa la hija del capitán, María Ivanovna. Su tipología es la contraria a la del cobarde y tosco Golfante valleinclanesco que, «ciego» (de amor) por La Sini, asesina por error y a oscuras –no de cara– a El Pollo de Cartagena, creyendo que ejecutaba a su amante. Fue Jesús Rubio Jiménez quien apuntó que el sórdido y canallesco amor entre estos personajes estaba, sin embargo, «irisado de resonancias románticas» (2018: 61), como las que latén en *La hija del capitán*. Son resonancias de las que ellos mismos son conscientes: las exponen e imitan burdamente, como cuando La Sini se reencuentra con El Golfante, que lo ha dejado todo para seguirla, y exclama «¡Vaya un folletín!» ante sus torpes declaraciones, que se basan en recalcar con frialdad la tópica «ceguera» pasional que siente; resonancias que el esperpento degrada, pues, hasta sus últimas consecuencias.

Así las cosas, si apuramos hasta el final esta lectura contrastada, vemos que mientras la novela de Pushkin culminaba con la liberación de la cárcel del protagonista, por mediación de su amada María, y con la subsiguiente ejecución del golpista pre-revolucionario Pugachov, que Piotr contempla compungido (pues este le salvó la vida una vez); el esperpento de Valle-Inclán se cierra con la victoria y paseo triunfal del general golpista conservador. El Golfante, que en el pasado había intentado matarle para «liberar» a La Sini de sus favores, contempla ahora su paseo riendo oscuramente y sumido en la certeza de que le persigue un sino fatal y que ni él ni La Sini «podrán escapar y serán detenidos» (Rubio Jiménez, 2018: 61). La contraposición argumental de estas líneas generales y la inversión de la ideología, función, carácter o reacciones de los personajes de Pushkin que muestra Valle-Inclán resulta casi sistemática. Parece demasiado perfecta para pensar que estamos ante una simple coincidencia o una interpretación forzada, máxime cuando la pista del título nos está abocando a revisar cualquier posible significación, a seguir el rastro romántico. Y aunque no haya más pruebas textuales que

evidencien la relación entre la novela rusa y este esperpento, la especulación sobre la posible degradación del modelo de Pushkin no es baladí. Si fuera cierta, habría que conceder que todas las piezas de *Martes de Carnaval* guardan una relación hipotextual con un libro o un género romántico, que esperpentizan con «matemática de espejo cóncavo».

## II. 2. LOS REINOS BANALES DE JUANITO VENTOLERA

Al fin y al cabo, es notoria y hasta abrumadora la relectura del *Don Juan Tenorio* que hace Valle-Inclán en la obra restante de la compilación, *Las galas del difunto*. A pesar de que la crítica (remito a los trabajos de Avello Arce [1959], Dougherty [1980], Lavaud [1986], Feal [2000], Peral Vega [2001] o Rubio Jiménez [2018]) ha ido sucesivamente descubriendo el verdadero tamaño y el sentido de la subversión que plantea el autor gallego con respecto al modelo romántico, todavía quedan resquicios poco explorados – a algunos de los cuales se asoman las siguientes líneas—. Como ya se ha avanzado en el capítulo I de esta investigación, el juego valleincliniano llega hasta el punto de poner en boca de su fantoche, Juanito Ventolera, versos de Zorrilla. Y estos no se insertan en sus requiebros sexuales, flagrantemente más toscos que los del Tenorio («¿Quiere usted sacarme para fuera la llave de tuercas?» [2018: 81]) sino en los parlamentos que mejor delatan su falta de integridad. Por ejemplo, cuando acude al burdel vestido con el traje del difunto para ver a la «garza enjaulada», expresión que Zorrilla aplicaba a la casta doña Inés en el convento, y que aquí se usa para referir a la prostituta La Daifa. No solo eso, Juanito afirma que viene a «redimirla» (usurpando irónicamente la función de doña Inés en el *Tenorio*), alocución que adquirirá un sentido todavía más tunante cuando se sepa que el difunto, con cuyo traje viste, era el padre de la requerida.

Resulta muy afortunado que sean los propios personajes secundarios del esperpento quienes comparen, en una vuelta de tuerca metaliteraria, la actitud impúdica y la desfachatez de Juanito Ventolera con la del afamado Don Juan, para demérito grotesco de este último: «Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Tenorio» (2018: 95), «¡Ni el tan mentado Juan Tenorio!» (2018: 101). A pesar de la nula grandeza de Juanito Ventolera y de la recurrencia a lo largo del esperpento, como ya vislumbró Jesús Rubio Jiménez, de «la utilización paródica de motivos románticos», es muy significativo que el ramplón conquistador del gallego «recupera el carácter realmente demoníaco y subversivo que

Zorrilla había usurpado a Don Juan» (2018: 37). En materia deformadora Juanito puede parecer ridículo, ordinario y contrahecho, pero nunca cómico o sentimental. Al «vendaval erótico» que era el Tenorio le cumple en este esperpento ser una fúnebre «ventolera», efímera, pero lo suficientemente recia para ennegrecer y desordenar todo a su paso, y que se sobrepone, aunque sin rastros de audacia, a toda superchería. No por casualidad Valle-Inclán confeccionó su Juanito con retazos bandoleros, mito tardorromántico del individuo libre y arrojado, que ahora el autor miraba con lentes esperpénticas, pero que antaño había ejercido una poderosa fascinación sobre él. Como escribió en 1903, a propósito de una semblanza del bandido gallego Mamed Casanova: «Yo confieso que admiro a estos bandoleros que desdeñan la ley, que desdeñan el peligro y que desdeñan la muerte» (en Alberca, 2015: 191). La desdeñan tanto que en esa misma crónica Valle-Inclán contaba la anécdota de cómo el escandaloso Mamed había enterrado el cadáver de un indiano, se había puesto su mortaja y, así vestido, fue a dar el pésame a sus familiares, como si personificara una oscura fantasía hamletiana. Con razón el investigador Jacques Fessard (1965) halló en este pasaje el antecedente más remoto de *Las galas del difunto*. Como sea, lo cierto es que el rebajado Juanito Ventolera llega a asustar en ciertos pasajes de *Las galas*. Por ejemplo, cuando se cuela borracho en casa de la viuda del boticario y la amedrenta, la extorsiona, la amenaza y se le insinúa vestido —burdo emisario del infierno— con el traje del difunto. Transcribo los momentos más tensos del pasaje:

JUANITO VENTOLERA.— Doña Terita, traigo para usted una visita de su finado.

LA BOTICARIA.— ¡Váyase usted, o alboroto la vecindad y la duerme en la cárcel!

JUANITO VENTOLERA.— Doña Terita, mejor le irá conservándose afónica.

*JUANITO VENTOLERA entra en la alcoba, haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarra.*

*DOÑA TERITA se desploma perlática. En el círculo de luz queda abierto el ruedo de las faldas. EL*

*GALOPÍN, revolante el mandilón, se acoge a la puerta. DOÑA TERITA se dramatiza con un grito.*

LA BOTICARIA.— ¡Niño, no me dejes!

JUANITO VENTOLERA.— ¡Doña Terita, usted me ofende con ese recelo! ¡No vea usted en mí al punto alojado! Es una visita de llorado cadáver la que le traigo, téngalo usted presente. Si entro por el balcón, usted lo ha impuesto no queriendo franquearme la puerta.

LA BOTICARIA.— Se irá usted a dormir fuera. Yo le pago la posada. [...]

JUANITO VENTOLERA.— Es poco el suelto, doña Terita.

LA BOTICARIA.— ¡Dos pesetas! ¡Muy suficiente!

JUANITO VENTOLERA.— ¡Una pringue! Menda se hospeda en los mejores hoteles. Ya lo discutiremos, si usted se obceca. Sepa que el llorado cadáver se ha conducido con un servidor para no olvidarlo en la vida. Si usted me otorgase alguna de sus dulces miradas, tendría el comprobante.

[...]

LA BOTICARIA.— ¡Cristo bendito! ¡Noche de espantos! ¡Esto es un mal sueño! ¡Sueño renegado! ¡Niño! ¡Niño! ¿Dónde estás? ¡Mójame las sienes! ¡Échame agua en la cara! ¡El espasmódico! ¡No te vayas!

JUANITO VENTOLERA.— ¡Doña Terita, deje usted esos formulismos de novela! ¡Propios delirios gástricos! (Valle-Inclán, 2018: 108-111).

Esta última intervención es especialmente significativa, pues revela que en el mundo degradado del esperpento el degradado don Juan sigue sin atenerse a la moralidad degradada de sus habitantes, que, en este caso, se concreta en la imitación bufa de los patrones de los folletines románticos. Juanito Ventolera desprecia esta afectación, la mira desde el aire y la denigra. Es también a su manera un escarnecedor, supone la banalidad del mal donjuanesco, y va a cumplir el augurio que el personaje de La Bruja lanza en el prostíbulo al comienzo de la acción: «¡Vamos a ese fin del mundo!». Así las cosas, al término de la obra irrumpe el fantoche con las ropas del muerto en el burdel, como un licencioso «convidado de piedra». Entra con un aviso ramplón, pero escénicamente cierto: «¡Esta noche reina Juanito Ventolera!» (2018: 114). No solo es él quien propicia la revelación de que La Daifa es en realidad la hija del boticario, como consta en una carta que se escondía en un bolsillo del traje de este; también es él quien la lee y comunica al público su contenido: el arrepentimiento y petición de dinero por parte de La Daifa para emigrar y empezar una nueva vida. Como compete al esperpento, el patetismo de la carta que guardaba el secreto y que ha estado girando durante toda la obra –motivo romántico por excelencia– es inmediatamente denigrado por una niña que acusa a La Daifa –desmayada de la emoción– de haberla copiado de un manual. Con todo, cualquier nota emotiva ya había sido raspada antes por la encanallada voz de Juanito Ventolera, que solo pensaba mientras la leía en la herencia con la que al final la prostituta –fúnebre ironía dramática– sí iba a poder «redimirse».

Al hilo de este rol, me gustaría recuperar una sugestiva digresión de Carlos Feal. Se preguntaba el investigador si de verdad era tan obvia la diferencia entre los dos donjuanes, el romántico y el esperpéntico. Y es que «a su modo, el Tenorio, con ojos actuales, podría verse como un ‘chulo’ también y sus requiebros como cosa ridícula o vulgar» (2000: 80).



Y apuntalaba sus palabras con un agudo y envenenado comentario de Ortega y Gasset a propósito de Zorrilla, que resulta idóneo para cerrar el recorrido de este breve apartado. «El *Don Juan Tenorio*», decía el filósofo madrileño en un artículo de 1935, «pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se lo proporcionó, llamándole *esperpento*» (en Feal, 2000: 80).

### III. HUMO Y GRITOS. LA EJECUCIÓN DEL MELODRAMA EN *LA ROSA DE PAPEL*

«Novela macabra». Bajo esa denominación aparecieron por primera vez las piezas de Valle-Inclán *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*. Entre las dos conformaban un pequeño díptico que se publicó en *La Novela Semanal* en 1924. *Macabro* constituía un adjetivo que, aunque difícil de combinar con naturalidad, gustaba de aplicarse a un distanciado registro oficial («estadística macabra» [Gregorio Marañón, 1919], «sello macabro» [Julio Casares, 1923], «macabro examen» [Emilio Carrere, 1923]) o como contraposición a un ámbito festivo: la fiesta, la risa («si continuas con esa broma macabra, te abandono», amenazaba don Latino a Max en *Luces de bohemia*), la danza. Seguramente *danza* fue el término con el que más veces y con mayor fortuna se asoció en la órbita simbolista, como revela el poema sinfónico de Camille Saint-Saëns *La danse macabre* [1874] o aquellos versos de Rubén Darío: «¿La danza macabra?/ ¡No hay baile mejor!/ La luz de la luna: bastarda de Dios» (1927: 113). Quizás Valle-Inclán nos estuviera previniendo con la elección de ese subtítulo de la impostada coreografía funeral, de la pantomima para muertos, que iba a marcar el clímax de las dos piezas. Ya hemos visto en el capítulo I de esta investigación que nadie habla, pero todo suena (retumba, crepita, grita) y se contorsiona espasmódicamente en la acotación final de *La rosa de papel*: «Otro trapiés para llegar a la difunta. Cae una velilla y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos» (2016: 97), ridículas ante la desgracia.

Tres años después, ambas piezas, *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, se integrarían en el volumen *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [1927], subtituladas como «Melodramas para marionetas». Una nueva etiqueta que hacía hincapié por partida doble en su condición dramática. Es más, aunque Valle-Inclán señalara el carácter vanguardista de la propuesta a través de la alusión titiritesca, que entroncaba con

la labor de Vittorio Podrecca y su *Teatro dei Piccoli* y con los postulados de Gordon Craig y su teoría del actor como súper marioneta, lo cierto es que estas obritas periféricas de *Retablo* suponían una vuelta a la teatralidad más clásica, al menos en su sentido aristotélico: su acción transcurre en una breve franja de tiempo, en un solo escenario, y con pocos personajes. Ninguno de ellos, además, trasciende su carácter esquemático y a su silueta expresionista. En contraposición, la estructura de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* –como es corriente en el autor –no estaba menos articulada que el cuerpo de aquellos antiguos muñecos procesionales que representaban la función teatral sobre un «retablo» en las plazas de las ciudades. De este modo, como ocurre con las otras dos piezas breves del volumen, *Ligazón* y *Sacrilegio* –sustantivos ambos que indican la profanación de un sacramento–, *La rosa de papel* y *La cabeza del bautista*, que ocupan respectivamente el segundo y cuarto panel de *Retablo*, resultan complementarias en múltiples aspectos: basta ver la estructura análoga de sus títulos sinecdóticos (Det + N + de + N), y antes se ha analizado ya su tono grandguñolesco. Y sin embargo, al contrario que *La cabeza del bautista*, *La rosa de papel* nunca se representó en vida de Valle-Inclán.<sup>41</sup> Entre los motivos están su escabroso argumento o lo problemático (por lo costoso) de plasmar su incendiario remate, con el que la obra ramifica de forma espectacular toda su significación.

No en vano, en el resto de piezas de *Retablo* la muerte de un personaje, como consumación del pecado de la trama, implica –ortodoxamente– el final del texto. Dicho de otro modo, en las demás obras la peripecia que desencadena el desvelamiento de la avaricia y/o de la lujuria, como motores de comportamiento primitivos, se interrumpe con el asesinato abrupto del protagonista. Aquí, sin embargo, la muerte (tras la avaricia primero, tras la lujuria después) llega dos veces y lo hace de forma natural (o, si se quiere, por una fatalidad demiúrgica): la primera vez irrumpe por enfermedad, la segunda, por fuego. Un fuego que reduce a cenizas a la enferma ya finada y a su pareja sexualmente ardiente. Valle-Inclán más que a sus personajes está haciendo abrasar, como un *deus ex machina* infernal, al género melodramático. La obra solo puede comprenderse desde su

---

<sup>41</sup> Habría que esperar para su representación hasta los años sesenta, cuando, por un lado, el tucumano Víctor García la llevó a las tablas francesas, asimilando la puesta en escena experimental con la que había materializado el teatro de la crueldad de Artaud; y, de otro lado, José Luis Alonso hizo lo propio en el Teatro María Guerrero, apostando por una dramatización de lo que entonces se entendía como «visión esperpéntica» frente al «patetismo» que la crítica le había imputado a la pieza repetidamente. Ya avisó Unvelina Perdomo que «patetismo» era una de esas palabras clave que se arrastraban de un sitio a otro al hablar de *La rosa de papel* (1995: 610).

final porque es en la última escena donde se consolida la subversión paródica, a varias bandas, que la unge de sentido. Este prurito se concentra en la brillante frase de cierre del acotador: «Toda la fragua tiene un reflejo de incendio» (Valle-Inclán, 2016: 247). La fragua vulcanesca, de amores corrompida, arde de forma salvadora ante la imposibilidad de regenerarse; pero también arde grotescamente la fragua como metáfora universal del corazón sufriente, y, sobre todo, arde absurdamente la fragua mugrienta y literal de Simeón Julipe, el herrero, en una pintura intencionadamente sublime y crudelísima que Esturo Velarde llegó a tildar como una «visión de aquelarre» (1986: 211). Una visión cuyos colores, rojo (por las llamas propagándose) y negro (por lo chamuscado, por lo tizado del escenario nocturno), conectan además con los colores de la caverna (ya dijo Cirlot que «a la caverna corresponde el significado de centro espiritual, corazón o fragua» [1992: 85]) en la que se desarrolla *Sacrilegio*, el último texto de ese inmenso engranaje de símbolos y cromatismos que es *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*<sup>42</sup>.

En relación con este cálculo compositivo, cabe decir que Valle-Inclán, tan inclinado a los juegos proféticos, ya había deslizado unas cuantas acotaciones antes que «en el crispado enclavamiento de las manos, la rosa de papel [de Floriana] se encendía como una llama» (2016: 240). No son pocos los indicios que el autor gallego va dando al lector sobre el destino de sus personajes, ya desde las primeras indicaciones, cuando nos describe la fragua y a Simeón Julepe con una técnica de truculento impresionismo. Era, escribe, «pálido, tizado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista» (Valle-Inclán, 2016: 196). Unas líneas más abajo, anticipaba su papel simbólico en el devenir mortal de Floriana: «Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro». Estas cualidades marginales, casi góticas, servirán con el avance de los párrafos, de base para la degradación que Valle-Inclán le confiere al funesto patán. Así las cosas, el «aire extraño» se transforma más adelante en un «aire melodramático». De «batir el hierro» pasa a sujetar a mitad de la obra su antiguo

---

<sup>42</sup> Y si estas dos obritas, que ocupan la segunda y la quinta posición del *Retablo*, concuerdan en su paleta final, *Ligazón* y *La cabeza del bautista* (primera y cuarta) no corren distinta suerte. Y es que los colores negro y blanco que enmarcaban el desarrollo del primer «auto para siluetas», *Ligazón*, también se imponen en *La cabeza del bautista*. De este modo, ambas obras cuentan con claros de luna que hacen brillar los filos del instrumento asesino, y están repletas de otras nociones albas, menos intuitivas, que cortan el fondo nocturno. Así, en *Ligazón* un perro blanco cruzará de cuando en cuando el escenario, y en *La cabeza del bautista* serán reincidentes las menciones al término *plata*, que además clausura el melodrama. A pesar de que esta plata tiene un sentido pecuniario, parece irremediable que al nombrarla una imagen argentada no se nos superponga sobre el cadáver del Jándalo y la figura abrazada a él de la Pepona, aquella fatal «mujerona con rizos negros» (2016: 153).

«revólver *romántico*», que «ahora empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático» (2016: 87). Se transmuta en un personaje cada vez más inclinado a una afectación ridícula de folletín, ajena a su carácter pendenciero. Y es que, en un procedimiento similar a lo que sucedía en las tres obras de *Martes de Carnaval*, *La rosa de papel* va a deformar la exagerada sentimentalidad libresca con la que los fantoches camuflan su hipocresía y su maldad. Para ello, como apuntó Manuel Durán, Valle-Inclán les dota de un registro que mezcla «un lenguaje cursi, redicho, propio de personajes con pretensiones, pero de escasa inteligencia; y un lenguaje vulgar, violento, desgarrado» (1988: 262), que grotesquiza aún más el melodrama.

Hago un repaso del hiperbólico argumento. Floriana es una pobre mujer enferma que a fuerza de pesares (y de prostitución) ha conseguido reunir un fardo de billetes para sacar de la miseria a sus hijos. Simeón, su marido, un borracho materialista sin ninguna aptitud trágica, se ciega por ese dinero, cuya obtención se sobrepone al patetismo de la muerte de su mujer. La avaricia, no obstante, dará paso a la lujuria. Tanto se excita Simeón al ver a Floriana amortajada que acaba perpetrando un acto público de necrofilia, que culmina cuando, en uno de sus descontrolados movimientos, derrama las velas que, por supuesto, decoraban la fúnebre escena romántica. Como antecedente del tenso episodio Valle-Inclán se recrea en el discurso de gradual enardecimiento de Julepe, favorecido por el alcohol, que va intercalando la arenga devota y petulante hacia la muerta con la confesión irrefrenable de sus impulsos más perversos:

JULEPE.— ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! ¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron! Todos nuestros vecinos se conduelen de mi viudez. El Orfeón los Amigos te ofrece esa corona de mérito. ¿Nada respondes? Inerte en la caja desoyes las rutinas de este mundo político. Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno.

LA MUSA.— ¡Calla, borrachón, que hasta la propia finada parece escandalizarse!

JULEPE.— Yo no falto. ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa y las medias listadas! ¡Dispuesta pareces para salir en un espectáculo, visión celeste! ¡Se van a ver cosas chocantes en la puerta del Cielo! ¡Rediós, cuando tú comparezcas con aquel buen pisar que tenías, los atontas! (Valle-Inclán, 2016: 95).

El discurso guarda no pocas correspondencias con el que declama don Juan Manuel Montenegro a la muerte de su esposa en la comedia bárbara *Romance de lobos* [1908], y lo mismo sucede con el proceso de súbita dignificación y profanación de ambas difuntas.

A fin de cuentas, como señala, Esturo Velarde, el proceso de amortajamiento de ambas «desata y propela el más intenso horror, culminando en los dos casos con la violación. En *Romance de lobos*, los hijos violan la tumba de su madre para robarla; el móvil, en este caso, es la avaricia, mientras que en *La rosa de papel*, el marido, Julepe, viola el cadáver de su esposa, pero ya no por avaricia, sino con una intención contradictoria, más extraña y compleja que este apetito» (1986: 216). Y mucho más terrible. La cremación de *La rosa de papel*, en cualquier caso, arrasa la belleza incorrupta del cadáver femenino (libre ya de fatigas y penalidades), imagen de trascendencia muy extendida en el siglo XIX, de la que todavía quedan huellas en novelas como *Fortunata y Jacinta* [1887] de Pérez Galdós<sup>43</sup>. Estamos ante el típico romántico de la dama más bella en muerte que en la vida.

Jesús Rubio Jiménez (1996) comparó con detenimiento ciertas coincidencias entre *La rosa de papel* y *La dama de las camelias* [1848] y, por ende, entre *La rosa de papel* y la ópera *La traviata* [1853], de Giuseppe Verdi y Francesco Maria Piave, basada en la novela de Dumas. Aludo a esta correspondencia porque Armand, protagonista de *La dama de las camelias*, llega a desenterrar –necrófilo arrebatado– a su amante cortesana, Marguerite, aquejada de tisis, en la que es por excelencia la imagen «de amor constante más allá de la muerte» del Romanticismo. Todo descrito, eso sí, desde los márgenes espirituales. Marguerite es «diosa», es «ángel», es «heroína», es «rosa». Simeón Julepe también empleará estos términos, con sorna, para aludir a la Floriana viva y, extasiado, para la Floriana muerta, pero los ensuciará de inmediato al combinarlos con piropos tales como «cupletista de la Perla», mientras le mira perturbadoramente las medias. De un modo macabro, el traje de muerta de Floriana pasa a convertirse, así, en el equivalente esperpéntico de los suntuosos vestidos cortesanos que luce Marguerite en *La dama de las damelias* o su homóloga Violetta en *La traviata*.

Lejos de estar construyendo castillos en el aire, la primera pista para rastrear esta degradación tan concreta ya había sido deslizada por el autor gallego en los primeros diálogos de la obra, a través –como ocurría con el nudo gordiano en *Los cuernos*– de un guiño encubierto a su título: «¡No seas Traviata!», es decir, descarriada, le increpa Simeón

---

<sup>43</sup> Transcribo un fragmento del retrato mortuario de Fortunata, a través de la mirada entregada de Ballester:

En todo aquel día [Ballester] no abandonó la casa mortuoria. Al mediodía estaba solo en ella, y el cuerpo de Fortunata, ya vestido con su hábito negro de los Dolores, yacía en el lecho. Ballester no se saciaba de contemplarla, observando la serenidad de aquellas facciones que la muerte tenía ya por suyas, pero que no había devorado aún. Era el rostro como de marfil, tocado de manchas vinosas en el hueco de los ojos y en los labios, y las cejas parecían aún más finas, rasgueadas y negras de lo que eran en vida (Pérez Galdós, 1992: II, 517).

a su mujer. No menos significativa resulta la relación nominal entre Marguerite y Violetta respecto a Floriana, que, al contrario que ellas, no encarna ninguna flor simbólica. El acotador no la llama Rosa o la tilda de «rosa», solo adquiere su categoría artificial (de papel) cuando la meten en el ataúd. Su nombre es Floriana, que remite al genérico, a lo común y básico de todas esas flores. Y ni siquiera eso: en la *Dramatis Personae* y en la entrada de diálogos, Valle-Inclán –tremenda broma que rebaja desde el principio su papel de heroína romántica– la denomina funcional y continuamente como «La Encamada».

Sabida es la perspicacia del autor al dotar de nombre a sus criaturas. No menos fino se muestra en el bautismo del protagonista, Simeón Julepe. Varias teorías han corrido acerca de su verdadero sentido. Emilio González López aseguraba que en algunas regiones de Galicia se denominaba «julepe» a un tipo de borrachera (1967: 239). Rubio Jiménez reorientaba la intención de Valle-Inclán hacia lo irónico y rescataba que un significado de «julepe» era «esfuerzo o trabajo excesivo de alguien». Ello iría en consonancia –me permito reforzar– con el significado histórico de Simeón, «el que obedece». A pesar de eso, me sumo a la lista de propuestas para recalcar que Simeón Julepe podría constituir también el reflejo paródico de Simón Mago, personaje del que deriva el término «simonía», es decir, el avaricioso que compra o vende deliberadamente bienes espirituales. Poco habría que comentar del parecido fónico entre Simeón y Simón; en cuanto a la relación –degradada– entre mago y «julepe», se produciría a través de la imagen de las cartas y los trucos de tahúr, no en vano «julepe» designada en los años veinte, ante todo, un conocido juego de naipes... El riesgo que entrañan estas especulaciones, sin embargo, es elevado. Más teniendo en cuenta la puntería inconsciente que Valle-Inclán demuestra en sus elecciones. No en vano, el término «julepe», según la RAE, deriva del árabe hispánico, *ǧulláb*, y esta de una palabra persa que, casualmente, significaba «agua de rosas». Todo está (o parece) conectado.

En cuanto al resto de personajes-comparsa que merodean el escenario destaca la aparición estelar –casi un cameo metateatral– de Ludovina la Mesonera, quien ya había intervenido antes en *Divinas palabras* [1919] y *Cara de plata* [1923]. Es, junto con Simeón, el único muñeco con derecho a su nombre, a pesar de decir solo una frase irrelevante, pero suficiente para ubicar la acción en la atmósfera rural gallega del autor. Dicha atmósfera será atravesada por un desdibujado trío de cotillonas (La Musa, La Disa, La Comadre) y un CORO DE NIÑOS –simétrico trío lacrimógeno– que individualmente suenan como una VOZ DE RATA, más aguda que las múltiples VOCES DE LA CALLE que se

escuchan fantasmales en la fragua... Y es que todo en *La rosa de papel* se orienta a la sonoridad, a una poética de la exclamación, que difumina toda individualidad. Ya comentaba Gonzalo Sobejano (1988: 135) que esta obrita, que arrancaba entre los improprios a gritos de Simeón y Floriana, marcaba mejor que ninguna la última etapa dramática de Valle-Inclán, al menos en lo que se refería a un nuevo sentido dialógico en el que la palabra no se pronuncia: se chilla.

Como es lógico tales chillidos aumentan el patetismo romántico que *La rosa de papel* subvierte hasta sus últimos gestos y palabras, puestas en boca de unos personajes innobles. La subversión excede los límites de la *Dama de las camelias*, ¿o acaso resulta desconocido el tema, tan común en la novela rusa, de la pobre campesina maltratada por un marido vago, borracho e impetuoso? La profesora Bobes Naves (1982: 73) sugirió que todo el código moral costumbrista resultaba contravenido en esta obrita cuando Julepe, modelo inverso del amante inconsolable, se ponía a buscar el dinero escondido por Floriana para apropiárselo, en lugar de preocuparse porque nada faltase en el entierro de su mujer. Valle-Inclán mira al modelo que quiere burlar con ojos caricaturescos, anteriores incluso a este ruedo decimonónico, pues remiten no solo a Goya, sino también a precursores como William Hogarth. Así las cosas, es muy revelador que en el penúltimo grabado de su ciclo *La carrera de una prostituta* [1732], titulado «La muerte» [Fig. 18 del Apéndice de Imágenes] el pintor inglés dispusiera una escena en la que una compañera registra ávida el baúl de la prostituta protagonista, mientras esta reposa de cuerpo presente –con un aspecto sereno y casi santificado, como Floriana– en la esquina opuesta, junto al fuego de la chimenea...

Seguramente acertara, por todo ello, Leda Schiavo cuando afirmaba que este mundo grotesco respondía al «mundo de lo que en inglés se llama *uncanny*, en francés *drôle*, palabras de difícil traducción y que acaso se refieren a la inaccesible categoría estética que nos plantea *La rosa de papel*» (1999: 90). Y, sin embargo, la pieza mantiene intensas constantes esperpénticas<sup>44</sup> –como la deformación sentimental de tópicos románticos–, además de desarrollar paralelismos compositivos puntuales con *Luces de bohemia*. Al fin y al cabo, ¿hasta qué punto el materialismo voraz de Simeón Julepe frente a la enferma Floriana no recuerda al de Latino de Híspalis cuando Max agoniza en la comentada

---

<sup>44</sup> Aun así, hay dos motivos fundamentales para justificar que Valle-Inclán no la catalogase como tal: el primero es que no contiene esa lectura crítica de la sociedad y de la política españolas inherente al resto de esperpentos; el segundo motivo radica precisamente en su mayor ortodoxia dramática, que implicaba la posibilidad de su representación en escena sin tener que asumir demasiadas dificultades formales.

Escena XII? Basta con extraer un fragmento de uno de los diálogos iniciales de *La rosa de papel* (1996: 204-205) para rastrear las cadencias de ambos momentos:

LA ENCAMADA.— No me dejes sin los Divinos.

JULEPE.— Tendrás cuanto desees. Eso y mucho más te mereces ¡Qué duda tiene! Yo respeto todos los fanatismos.

LA ENCAMADA.— Estarás con la gorra quitada cuanto entre el Rey del Cielo.

JULEPE.— ¡Me sobra educación, Floriana!

LA ENCAMADA.— Pasa por la puerta de la tía Pepa. Dile que venga para les lavar la cara a los críos y vestirles la ropa nueva. ¡Ángeles de Dios, que tan solos en el mundo se quedan!

JULEPE.— ¡Floriana, con ese patetismo me la estás dando! ¡Hablas como si ya fueses propiamente un cadáver! ¡No hay derecho!

LA ENCAMADA.— ¡Avísame a los Divinos!

JULEPE.— Entodavía no estás para eso. ¿Dónde has puesto el burujo de los cuartos?

LA ENCAMADA.— Bajo la rabadilla lo tengo. Date prisa, Simeón ¡Quiero estar despachada!

JULEPE.— ¡Una heroína propiamente!

LA ENCAMADA.— Toma soleta (Valle-Inclán, 2016: 81-82).

La reiteración del aviso a los Divinos que hace la enferma se asemeja, primero, a la petición del carrik a don Latino por parte de Max Estrella, y, más tarde, a la petición de llevarse hasta su casa. Mientras tanto, sendos acompañantes, don Latino y Julepe, negarán los estados moribundos de Max y de Floriana («Me estás asustando. Debías dejar esa bromita», reprochaba el de Híspalis; «Con ese patetismo me la estás dando» recrimina especularmente Julepe), acompasándose. Hasta el ritmo de las réplicas se torna similar: a la frase larga de las víctimas, tendente a la premonición, le sigue la exclamación corta de los dos avaros, insistiendo o bien en la adulación distanciada o bien en lo ridículo de su urgencia *pre-mortem* («¡Una heroína propiamente!», «Qué tuno eres!»). Lo cierto es que en pocas páginas ambos morirán y pasarán a convertirse vulgarmente en las figuras expuestas de sus propias obras en sendos y grotescos velatorios, dejando a sus respectivas rosas (también a Madama Collet, que no arbitrariamente figura como Margot, alternativa nominal a Marguerite, en la primera edición de *Lucas de Bohemia*) dispuestas para el fuego (Madama Collet se suicida con el tufo de un brasero).

*Sacrilegio*, titulada «auto para siluetas» [1927], la última de las piezas de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, también tenderá puentes con otro esperpento, en este caso *El ruedo ibérico*. El texto, de tema bandolero, cuenta con varias figuras (algunas



históricas), como Carifancho, Patas Largas o Vaca Rabiosa, que aparecen también en *La corte de los milagros*, publicada de forma simultánea. La peripecia de la obra está extraída, de hecho, de una de las fuentes principales en las que se basó Valle-Inclán para componer la novela esperpéntica, como demostró Leda Schiavo (1980b). Me refiero a los diez volúmenes de *El bandolerismo. Estudio social y memoria histórica* (1876-1880) de Julián Zugasti. Zugasti recoge la anécdota de cómo unos bandoleros secuestraron al apodado *Sastre Lechuga* y le instaron a confesarse. En realidad, lo estaba haciendo ante un fingido sacerdote, para chanza de la concurrencia, pero «tan impresionante resulta la confesión de *Lechuga* —por su sinceridad y lo terrible de sus crímenes— que todos quedan sobrecogidos» (Doménech, 2016: 25). Valle-Inclán reproduce la historia y la adapta hasta conformar una suerte de «jácara en clave expresionista» (Peral Vega, 2001: 275), cuyo escenario cavernario adapta resonancias míticas (y cervantinas) desde la elección del término «sésamo» con el que se abre la obra: «Un sésamo que llaman en romances de la caldea, Cueva del Rey Moro. Capítulo de bandoleros. Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo tumulto: Las cristalinas arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos, y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre. A la boca del sésamo, con el oído en la tierra, vigila una sombra» (Valle-Inclán, 2016: 173). La degradación sacramental la encarna en este caso el personaje del Padre Veritas, que conduce con farsesca torpeza la confesión de El Sordo de Triana. El parlamento de este, cada vez más encendido y catártico, será bruscamente interrumpido por un disparo: «si no le sello la boca nos gana la entraña este hombre» (2016: 186), alega el personaje de El Capitán, con el arma en la mano. El retumbo del disparo ha teñido el aire silenciado de la cueva, preñado de sombras, de un ambiente grotesco kayseriano y brutal. Antes de eso el estremecedor relato de El Sordo de Triana bien podría haberse integrado en *La historia universal de la infamia* [1935] de Jorge Luis Borges:

EL SORDO DE TRIANA.— Por escapar del verdugo, ya no me quedó otro expediente que la vida relajada. Bandolero de caminos, cometí las mayores tropelías, no excusé derramar la sangre del prójimo. Lo que en esta hora arrepentida más me remuerde es un churumbel... ¡Me hallaba ciego por la delación del mala ralea de su padre! Con todo ello, estaba dudoso, viéndole reír en su cuna: Dispuesto a volverme: Y un impulso ajeno me tiró la mano a la chaira. ¡Quedé pavorito! ¡Un coleo de Satanás tiró aquel viaje! La mujer en cuestión dio en aborrecerme, y escandalizarme, y tenerme de continuo con la cara arañada por los malditos celos, y no dejarme vivir con el grito de sus vituperios. ¡Yo siempre en la ceguera del primer día, cuando me la llevé de su casa! ¡Y sin dejar de quererla, en

una zaragata, le corté el cuello! Padre reverendo, aquella hora negra me puso en el trámite de arrepentirme y cambiar de vida. ¡No pudo ser! ¡Otra mujer se metió por medio! Una hija que la difunta había tenido en el matrimonio. Me fui con ella a vivir, para tener compañía, y acabamos pecando. Me entró un coraje de celos porque la hallé sin su flor. La di tormento para hacerla confesar quién la había perdido. La puse morada, y sin declararlo. Yo en la tema de que cantase para picarle la nuez al que fuese. Ella lo sabía, y como le guardaba querer, pasaba por todos los malos tratos. Tan ciego me puso que acabé ahogándola (Valle-Inclán, 2016: 184).

Sin embargo, no es por la sinceridad de sus crímenes ni por el espanto que suscitan por lo que el capitán le descerraja el tiro con el que quebranta (el fingido) sacramento de confesión; lo hace por la lacrimógena y enardecida petición de perdón de El Sordo, por la congoja de su arrepentimiento. Así se responde al sentimentalismo en la retórica castrense, tan esperpentizada –los militares son el blanco predilecto de su estética de deformación– por Valle-Inclán.

#### IV. LA REVOLUCIONARIA VISIÓN ROMÁNTICA EN *TIRANO BANDERAS* Y *EL RUEDO IBÉRICO*

##### IV. 1. EL PERSONAJE DE LUPITA O LA ESTRUCTURA CIRCULAR

«En los primeros pasos [Fernández Vallín] alentóse con gallarda resolución, un impulso romántico prestigiaba su aventura revolucionaria» (Valle-Inclán, 2017: 423). Son palabras de *Viva mi dueño* [1928] la segunda de las novelas de *El ruedo ibérico*. Como decía el profesor Martínez Torrón, el autor gallego asociará reincidentemente a lo largo de este volumen «la revolución con el romanticismo» (2015: 350) en su retrato grotesco de ambos conceptos. El teosófico personaje de don Roque Cepeda, extravagante portavoz del narrador, cerrará esta tríada (romanticismo-revolución-visión trascendente) al afirmar que «El revolucionario es un vidente» (2007: 163). en uno de los diálogos centrales de *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, esperpento que se asoma al distorsionado rastro de la revolución mexicana [1910-1917].

A partir de su evocación y sus secuelas, Valle-Inclán traza en su cruento y crítico telar las deformidades de una revolución americana emplazada en ese territorio mítico poscolonial, construido a partir de su mezcla lingüística de expresiones y registros panhispánicos, al que denominó Santa Fe de Tierra Firme. La revolución estaba encabezada por la burguesía criolla, que apartó a las damnificadas masas indígenas de su

gestión, mientras en los mítines más agitadores sonaban gritos de «¡Viva Don Pelayo!» por parte de los degradadísimos emigrantes peninsulares y «en la calle, una tropa de caballos acuchillaba a la plebe ensabanada y negruzca que huía sin sacar el facón del pecho» (2007: 61). Y es que, bajo la atenta mirada de lechuzo del tirano Santos Banderas, que va a resultar derrocado, el autor gallego extiende el movimiento, de estampa en estampa, de «la triste colectividad de los indios, los léperos, los empeñistas, los soldados, los presos políticos, los diplomáticos, los egoístas, las prostitutas, los vividores, los comerciantes, los pensionistas...» (Zamora Vicente, 2007: 10), una multitud que Valle-Inclán hace girar en círculos por su retícula narrativa. No en vano su escritura aspira más ambiciosamente que nunca a lograr la simultaneidad espacial y temporal, sin detenerse apenas en la descripción –pues la forma del esperpento es la de una suerte de novela dialogada–. En término plásticos (o de enfoque cinematográfico) del escenario este prurito se explicita en el cierre del Libro Segundo de la obra, en el que se *pinta* la represión policial que sofoca las proclamas revolucionarias del Circo Harris. Escribe Valle-Inclán: «Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris» (2007: 71). No es que el autor culmine su escena con la habitual pero efectista vista de un plano elevado, sino que la frase final encara una perspectiva múltiple del mismo. La alusión al cubismo se repetirá una vez más:

El pensamiento de la muerte había puesto en aquellos ojos, vuelto al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indulgente y melancólica. La igualdad en el destino determinaba un igual acento en la diversidad de rostros y expresiones. Sentíanse alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del ocaso realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de sus figuras» (Valle-Inclán, 2007: 174).

Antes que una trasposición de la estética picassiana, lo que está haciendo Valle-Inclán es servirse de la referencia al movimiento vanguardista para ilustrar un ideal que ya tenía presente en 1916 cuando publicó *La lámpara maravillosa*. «Es preciso», decía, «haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y de posición en el Tiempo. Las pupilas ciegas de los dioses en los mármoles griegos simbolizan esa suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira» (2017b: 130-131). En *Tirano Banderas*, el autor va a conseguir materializar en parte ese anhelo a través del personaje

secundario pero esencial de Lupita, una prostituta que mediante la hipnosis puede contemplar proyecciones lejanas de lo que está ocurriendo en otras partes, lo que repercute, en la práctica, en la calculada arquitectura contrapuntística de la novela. De ahí que Dru Doughery afirme que al final «es este personaje el que refleja la base sobre la que se construyó la novela». No en vano, continúa unas líneas después, «si el acceso que tiene Lupita a una ‘más perfecta visión del momento fugaz’ es la encarnación interna del objetivo del novelista, si ella es una médium en el mismo sentido en que la estructura de la novela es el médium de su visión, esto también sugiere las limitaciones del modo en que Valle comprende la realidad» (2011: 299).

En lo que respecta a la trama, son las secuelas de las certeras visiones de la prostituta las que precipitan la caída del Tirano (al permitir la fuga del personaje del coronelito Domiciano de la Gándara, que encabeza la revolución), en combinación con las desacertadas acciones motivadas por la otra Lupita del libro que, como demostró Susan Kirkpatrick (1975), sirve de correlato especular a la primera, Doña Lupita. Ambas coinciden, además, en la impresión ofidia que transmiten: la primera le parecerá una «sierpe biomagnética» al personaje de Nacho Veguillas, y la segunda, según el narrador, tendrá «ojos oblicuos de serpiente». No por casualidad la imagen de las dos serpientes entrelazadas representa el conocimiento total y el misterio en no pocas doctrinas teosóficas, bien conocidas por Valle-Inclán (más en Garlitz [1974]).

La crítica apenas ha mostrado interés, sin embargo, en el elocuente epíteto con el que el narrador se refiere a Lupita a lo largo de toda la acción: la Romántica. Y ¿acaso Lupita no cumple con sus visiones magnéticas aquel papel de *seer* que Frank Kermode atribuía al artista romántico (narrador o personaje)? La sensibilidad humana y extrahumana que acredita Lupita distorsiona y trasciende su rol de prostituta. Su carácter en cualquier otro relato hubiera sido el de una proto *femme fatale*, que aquí sin embargo se difumina por la permanente dignificación romántico-mística que hace de sí misma y por sus ensueños romántico-sensibleros, aunque provengan ambos de un romanticismo volátil, gastado en su evocación. El término se repite calculada e insistentemente en su prolongado ritual de cortejo con el bufonesco Nacho Veguillas, antítesis grotesca del heroísmo romántico que, sin embargo, intenta remedar ese lenguaje amatorio altisonante ya entrevisto en *Martes de Carnaval* y *La rosa de papel*:

—¡Nachito, somos espíritu y materia! ¡Donde me ves con estas carnes, pues una *romántica*! De no haber estado tan bruja, hubiera guardado este día. ¡Pero es mucho el empeño con el ama! ¡Nachito, tú sabes de persona viviente que no tenga sus muertos? Los hospicianos, y aun esos porque no los conocen. Este aniversario merecía ser de los más guardados: ¡Trae muchos recuerdos! Tú, si fueses propiamente romántico, ahora tenías un escrúpulo: Me pagabas el estipendio y te caminabas.

—¿Y caminarme sin aflojar la plata?

—También. ¡Yo soy muy *romántica*! Ya te digo que de no hallarme tan en deuda con la madrota...

\*\*\*

—¡Santísimo Dios! ¡Esta misma letra se ha cantado otra vez estando como ahora acostados en la cama!

Nacho Veguillas, entre humorístico y asustadizo, azotó las nalgas de la moza, con gran estallo:

—¡Lupita, que te pasas de *romántica*!

\*\*\*

Nacho Veguillas también tenía el vino sentimental de boca babosa y ojos tiernos. Ahora, con la cabeza sobre el regazo de la daifa, canta su aria en la Recámara Verde:

—¡Dame tu amor, lirio caído en el fango!

Ensoñó la manflota:

—¡Canela! ¡Y decís vos que no sos *romántico*!

\*\*\*

—¡Bésame, Jarifa! ¡Bésame, impúdica, inocente! ¡Dame un ósculo casto y virginal! ¡Caminaba solo por el desierto de la vida, y se me aparece un oasis de amor, donde reposar la frente!

Nachito sollozaba, y la del trato, para consolarle, le dio un beso de folletín *romántico*, apretándole a la boca, el corazón de su boca pintada:

—¡Eres sonso! (Valle-Inclán, 2007: 90-95).

En el plano metaliterario el mejor giro y prolongación de esta asociación romántico-visionaria se producirá en el interrogatorio al licenciado Nacho Veguillas, en el Libro Tercero, titulado «Paso de Bufones». Santos Banderas saca de una oreja al estrado a su pelele que, adulador, sigue riéndose mientras le hace participar en un bufo juicio de traición. Incapaz de creer que alguien extraño hubiera podido *ver* o *asistir* a la reunión conspiratoria contra el Coronelito de la Gándara que él orquestó, el tirano acusa a Veguillas de difundir información al enemigo. No solo eso, se burla de la hipótesis –real– de la visión magnética de Lupita y de su compañero farsesco el Doctor Polaco, aduciendo que eso sería propio de un increíble folletín romántico de misterio. Metaliterariamente Valle-Inclán se recrea con sorna en su propio truco narrativo, además de recalcar de un modo indirecto el carácter transgresor de incluir en su novelón político ecos de un género

literario tan denostado. Transcribo el alegato afectado de Santos Banderas (a un tiempo fiscal y único juez real del proceso):

—Señores, este amigo entrañable aparece como reo de traición, y de no haberse descubierto su complicidad, pudo fregarles a todos ustedes. Recordarán cómo en la noche de ayer, actuando en el seno de la confianza, les declaré el propósito justiciero en que estaba con respecto a las subversiones del Coronel Domiciano de la Gándara. Fuera de este recinto han sido divulgadas las palabras que profirió en el seno de la amistad Santos Banderas. Ustedes van a instruirme, en cuanto a la pena que corresponde a este divulgador de mis secretos. Han sido citados los testigos de su defensa, y si lo autorizan, se les hará comparecer y oirán sus descargos. Según tiene manifestado, una mundana con sonambulismo le adivinó el pensamiento. Con antelación, esta niña había estado sometida a los pases magnéticos de un cierto Doctor Polaco. ¡Estamos en un folletín de Alejandro Dumas! Ese Doctor que magnetiza y desenvuelve la visión profética en las niñas de los congales, es un descendiente venido a menos de José Bálsamo. ¿Se recuerdan ustedes la novela? Un folletín muy interesante. ¡Lo estamos viviendo! ¡El Licenciadito Veguillas, observen no más, émulo del genial mulato! (Valle-Inclán, 2007: 216).

La importancia que Valle-Inclán concede a la citada sonámbula llega hasta el punto de que es su imagen la que cierra la última parte de la novela: «Lupita la Romántica suspira en el trance magnético, con el blanco de los ojos siempre vuelto sobre el misterio» (2007: 225). El entramado narrativo sugiere, de hecho, que lo que está visualizando, justo antes de la irrupción del «Epílogo», son las siete escenas simultáneas del «Prólogo» de la novela. En tal caso sería ella la responsable última en el plano ficcional de la circularidad de la novela. Es más, supondría que nos hemos iniciado en la grotesca historia del derrocamiento del Tirano de Santa Fe de Tierra Firme, que hemos cruzado el umbral de la novela a través del espejo de sus ojos en blanco.

#### IV. 2. EL GENERAL PRIM Y LA PERVERSIÓN DEL IDEAL

El ciclo de *El ruedo ibérico* tiene la particularidad esperpéntica de que vuelve su mirada al pasado histórico. Concretamente ubica su acción en los aledaños previos a la revolución de 1868, la llamada «Gloriosa», tiempos tardorrománticos que van a ser ferozmente degradados. El foco de la narración sigue las andanzas de los jóvenes herederos —como Adolfo Bonifaz o Gonzalo Torre-Mellada— de la aristocracia isabelina, testigos, familiares o impulsores de conspiraciones de charanga, juergas brutales,

escabrosas pependencias sexuales, sacrílegas diversiones..., «siempre en connivencia con un oscuro mundo de flamencos, administradores venales y delincuentes comunes» (Mainer, 2010: 415). Eso en el Madrid cortesano. Cuando se sale de su umbral y la acción se muda al Coto de los Carvajales, percutido de bandoleros, las correrías de los herederos se degradan y anublan hasta el punto de matar a un policía inocente al que habían invitado a una ronda. Lo hacen como mero remate de una representación macabra, un ritual *grandguignolesco* en vivo reservado solo para grandes de España:

Adolfito, muy lento, sosteniendo una caña en la mano, se acercó al guardia:

—Otra.

—¡Gracias!

Adolfito, torciendo la boca, se arrancó con insolencia de jaque:

—¡Esta la bebe usted, porque a mí me da la gana.

Y se la estrelló en la cara. Quiso el otro recobrarse, pero antes le llovieron encima copas, botellas y taburetes. Gritó la Malagueña, escalofriada de gusto:

—¡Adolfito, hazlo viajar por la ventana!

Cayeron sobre el guardia los alegres compadres, y en tumulto, alzado en vilo, pasó por la ventana a la calle. Puso el réquiem la daifa fondona:

—¡Jesús, que lo habéis escachifollado!

Fueron las últimas palabras, porque todos huían escaleras abajo (Valle-Inclán, 2017: 126).

Con tino tituló Valle-Inclán a la primera novela del ciclo *La corte de los milagros* [1927]. El sintagma se hacía eco de la camarilla –brechtiana *avant la lettre*– de mendigos medievales que por el día se arrastraban por la acera pidiendo limosna y fingían ser ciegos o paráliticos y tener horrendas llagas, y por la noche recuperaban milagrosamente la salud en la novela romántica de Víctor Hugo *Nuestra señora de París* [1831]. Estos, junto con las prostitutas, los gitanos, los ladrones y demás bandas marginales conformaban una farsesca «corte», cuyo reflejo es invertido por Valle-Inclán: a través de la referencia huguesa los miembros de la histórica corte isabelina se descubren como burdos delincuentes. El título de la segunda novela del ciclo (la última completamente conservada), *Viva mi dueño* [1928] prolonga esta referencia romántico-delictiva, pues proviene de la macarrónica inscripción, de marchamo bandolero, que solían tener las navajas en su empuñadura. En medio de este inmenso plantel malhechor Valle-Inclán se permite recuperar figuras casi totémicas de su narrativa como un hiperbolizado Marqués de Bradomín, deslucido pero auténtico romántico, que afirma haber sido él quien aconsejó

suicidarse a Larra, y que aporta un cierto contrapunto de ternura –grotesca– a la saga. Una saga que Peggy Tucker (1978) calificó, con intención de clasificarla internacionalmente, como *mock epic*, la epopeya caricaturesca de un mundo dominado por la corrupción y en el que no existen ni caben héroes: ningún postulante está exento de degradación.

Vehiculado con esto, Biruté Cipliauskaitė en un sobresaliente artículo titulado «Espejos cóncavos y tiempo circular», contrastó el fondo ideológico y los motivos temáticos afines de la oscura e incisiva novela *Wallenstein* [1920], de Alfred Döblin y de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán. Las similitudes alcanzaban también a las acrobacias lingüísticas (transcribo una línea en alemán de Döblin donde se aprecian estos juegos: «Kaute, knabberte, biss, riss, mahlte, malmte») y a la técnica narrativa. En palabras de la profesora lituana:

Ambos novelistas tienen el don de desarrollar los escorzos fragmentarios en un *tempo* narrativo rapidísimo, como una sucesión en *stacatto*. Los cuadros cambiantes aparecen sin comentario. [...] Buena parte de los diálogos aparece como *double talk*: cada uno de los dialogantes dice lo que no cree, y sabe que el interlocutor es consciente de ello. Las conversaciones no representan comunicación, sino un juego lingüístico o estratégico en el que saca partido el que sabe engañar mejor. Los gestos elucidan las intenciones, prescindiendo de comentario autorial explícito. Nadie es auténtico. Todos desempeñan un papel. Las alusiones al teatro atraviesan *Ruedo*, pero también *Wallenstein* como un leitmotiv: se une la crítica de la inautenticidad de los «grandes hombres» a la del teatro y a la del mal gusto del público (2000: 22).

Por lo general el teatro de *El ruedo ibérico* es un teatro que, por supuesto, privilegia las peores obras históricas románticas, el melodrama con pretensiones y los clásicos de regusto calderoniano. Sin embargo, hay un pasaje especialmente sugestivo en *Viva mi Dueño* en el que el teatro ejerce de cristal deformador. El mismo Valle-Inclán incide en esta interpretación a través del título del capítulo en el que se ubica: «Espejos de Madrid». La flor y nata de la sociedad madrileña acude a una función del Teatro de los Bufos, de Francisco Arderius, donde se imitaban con comicidad piezas breves de la opereta francesa e italiana. Como en un desfile de cristobitas, desde la Reina hasta el revolucionario de impulsos románticos Fernández Vallín, el carácter «bufo» de la representación impregna la silueta de todos al descanso de la obra:

Entreacto. La Corte deslumbra con sus lentejuelas de tambor y gaita en el Teatro de los Bufos. La Señora –diadema, pulseras altas, pendientes brasileiros– luce el regio descote, pomposa y mandona,



soberaneando desde la bañera de su palco, moños y calvas, atriles de la orquesta y cuerpo de baile. Se apoderan del entreacto los galanes de la luneta y asestan los gemelos a las madamas: Aquellas dos, con mucho retoque de ricillos, cejas y lunares, son las Generalas Dulce y Serrano. El cristobalón de las patillas y los brillantes, es un fantoche revolucionario, que vuelve a lucir su vitola habanera en los círculos y teatros de la Corte: –El Señor Fernández Vallín, que viajaba por el extranjero y ha venido, según se dice, con instrucciones de la Junta Revolucionaria de Londres– (Valle-Inclán, 2017: 362).

El pasaje se verá abruptamente interrumpido por un impactante accidente fisiológico: el señorito de Torre-Mellada empieza a vomitar sangre, «un vómito de vinazo», que los maledicentes atribuyen de inmediato a su vida de crápula. La reacción de la corte ante esta imagen (chorretones de sangre incluidos mientras habla) se convierte, sin embargo, en otro remedo cómico de opereta. Sucede así cuando llega la noticia como un clamor al abarrotado Palacio de Medinaceli, donde se encuentran los padres del afectado, los marqueses de Torre-Mellada. La impostura melodramática de estos no dista demasiado de la que encarna la anfitriona de la casa:

La Duquesa Ángela, de rosa y crema, en el primer espejo que halló ante los ojos, ensayó un bello mohín de condolencia, indispensable en aquellas circunstancias:

—¡Qué contrariedad!

Pero inmediatamente se corrigió, gustando una fórmula selecta, que satisfacía plenamente las aspiraciones elegíacas de su alma romántica:

—¡Qué dolorosa nueva! (Valle-Inclán, 2017: 368).

Esta pose conecta con otro aspecto de *El ruedo ibérico* comentado por la profesora Ciplijauskaitė, harto revelador para los objetivos de este tramo de la investigación: «la crítica a la inautenticidad de los grandes hombres». No en vano, uno de los capítulos más importantes de la saga es aquel en el que Valle-Inclán concreta su idea sobre Juan Prim como un gestor esclavista y militar autoritario favorecido por los grandes empresarios; muy alejado, por tanto, de la stampa heroica y esperanzadora que los medios liberales propagaban de él. Lo interesante es el recurso del que se vale el autor gallego para degradar esta imagen. Desgrano el contexto en el que tiene lugar: el personaje de Fernández Vallín acude a una reunión con plutócratas cubanos a los que asegura que Prim no abolirá la esclavitud en la isla si apoyan la revolución. Como garantía les lee el «bando negro» que Prim había promulgado cuando era capitán general de Puerto Rico en 1847

para reprimir posibles levantamientos de los esclavos negros.<sup>45</sup> La audacia de Valle-Inclán, como dice Leda Schiavo, es que «reproduce en la novela el bando completo, mejorando apenas la redacción oficial. El texto se destaca en el contexto de la novela por su sola presencia —como en un *collage*, sin comentarios de narrador—» (1980b: 130). Consigue así Valle-Inclán crear un efecto grotesco sin faltar a la historia, denunciando la olvidada infamia de Prim y su liberalismo contradictorio. La guinda de esta escenificación, sin embargo, se produce momentos antes de la lectura del bando, cuando uno de los valedores de Prim refuerza la postura del general de mantener la esclavitud, pues es la única opción sensata y estadista. Para ganar la confianza de sus interlocutores lo que hace precisamente es negar el romanticismo que sus enemigos imputaban al general, y en esta ocasión «romanticismo» equivalía no ya a sentimentalismo sino a todo viso de empatía. A pesar de ello, la alocución es coreada por todo el grupúsculo liberal:

—El General ha estudiado nuestros problemas, y sabe que el pleito esclavista no puede resolverse de un modo romántico, concediéndole la libertad a los morenos, y prohibiendo la trata.

Solfearon distintas voces:

—¡De acuerdo! ¡De acuerdo!

—¡El romanticismo, para los poetas!

—¡Indudablemente!

—¡La política debe ser siempre realidades! (Valle-Inclán, 2017: 379).

Más adelante se producirá otra reveladora alusión mordaz a Prim durante el episodio de la feria en la llanura de Solana del Maestre. En la descripción, tan plástica, de este topónimo ficticio, que la crítica ha intentado identificar sin éxito con una geografía

---

<sup>45</sup> Por si fuera del interés del lector, transcribo los cuatro primeros puntos de la declaración —suficiente para hacerse una idea— que lee con ceceo el personaje de Fernández Vallín:

Bando del Capitán General de Puerto Rico, Excelentísimo Señor Don Juan Prim y Prats, Conde de Reus y Vizconde del Bruch:—Artículo Primero: Los delitos de cualquier especie que, desde la publicación de este bando, cometan los individuos de raza africana, residentes en la isla, libres o en esclavitud, serán juzgados y penados militarmente por un consejo de guerra, con absoluta inhibición de todo otro tribunal. —Artículo Segundo: Todo individuo de raza africana, libre o esclavo, que hiciere armas contra los blancos, justificada que fuere su agresión, si es esclavo, tendrá pena de la vida, y si libre, se le cortará la mano derecha por el verdugo, pero si resultare herida, será fusilado. —Artículo Tercero: Si un individuo de raza africana, sea libre o esclavo, insultare de palabra, maltratare o amenazare con palo, piedra o en otra forma que muestre su ánimo deliberado de ofender a la gente blanca en su persona, será el agresor condenado a cinco años de presidio si fuere esclavo, y si libre, en la pena que a las circunstancias del hecho corresponda. —Artículo Cuarto: Los dueños de esclavos, quedan autorizados por este bando, para corregir y castigar a éstos, por las faltas leves que cometieren, sin que funcionario alguno, sea militar o civil, se entremeta a conocer del hecho, porque sólo a mi autoridad competirá, en caso necesario, juzgar la conducta de los señores, respecto a sus esclavos (Valle-Inclán, 2017: 380-381).

precisa, Valle-Inclán bien podría estar materializando finalmente su impresión de los escabrosos lienzos festivos de Gutiérrez Solana:

Solana del Maestre, en la llanura fulgurante y reseca, es un ancho villar de moros renegados, y sus fiestas un alarde berebere —Pólvora y hartazgo, vino y puñaladas—. En aquellas ferias, con los calores, las calles eran bocanas de lumbre, y un agobio el aire con polvo de trillas y moscas habaneras. Los negros charros, los gitanos escuetos, el haldudo mujerío con vistosos pañuelos portugueses, adquirirían en aquel ambiente una luminosidad agresiva (Valle-Inclán, 2017: 467).

Un colectivo que no faltaba en estas latitudes era el grupo de tullidos ex-soldados que pedía limosna durante la romería y cuya estampa remitía, de nuevo, a esa corte milagrera de Víctor Hugo. El personaje del Duque de Támara, impulsado por sus antiguos ensueños bélicos, interroga a uno de los soldados inválidos, concretamente a uno al que le falta un brazo. En la respuesta del soldado, que se rematará con una nota cáustica sobre la recompensa militar y el fácil olvido de los gobernantes —encarnado en Prim—, es fácil adivinar trazas del propio Valle-Inclán, pero también de Cervantes y su eterna solicitud de una pensión por sus heridas de guerra en Lepanto:

—¿Dónde has perdido el brazo?

—El brazo, propiamente, me lo cortaron en el hospital, pero la bala la recibí en los campos de África.

—¿En qué acción?

—En la batalla de los Castillejos. ¡Creo que es bien nombrada!

—¿Tú has estado allí?

—Y en muchas otras partes. El General Don Juan Prim, creo que es bien nombrado, cuando visitó el hospital me dio un cigarro puro, me estrechó la mano y me prometió la cruz en nombre de la Reina. Aún estoy esperando.

Musitó el pardo santero:

—¿Quieres más cruz que la que llevas encima? Honores en la miseria para nada valen (Valle-Inclán, 2017: 476).

Como clausura de este apartado quisiera saltar unos años para remarcar la ironía de que el escritor falangista Agustín de Foxá, admirador confeso de Valle-Inclán, ubicara el inicio de su drama en verso *Baile en capitanía* [1944] en la misma horquilla temporal de *El ruedo ibérico*, es decir, en los momentos previos a La Gloriosa, pero lo hiciera *desdegradando* punto por punto su evocación. De este modo, su texto presenta

resonancias de los versos del *Don Juan Tenorio*, entuertos amorosos (conspiraciones y destinos fatalistas incluidos) de folletín, postales bandoleras antiliberales, dejes zarzueleros en un habla colectiva..., pero sin resuellos grotescos; antes bien todo parece recubierto —especialmente en lo que toca a la pintura del bando carlista— de una capa de naftalinosa nostalgia, presidida por una idea amable del Romanticismo (más en Torres Nebrera, 2012). El día siguiente al estreno del drama, el periódico *ABC* publicaba, como era habitual, la autocritica del autor. Elocuentemente, el Conde de Foxá hará una suerte de elogio tardorromántico y alabanza sensiblera de un pasado despolitizado y aristocrático, no exento de ripios de melodrama. Escribe:

He situado mi drama en una época, lejana ya, pero aún tibia porque todavía (en vitrinas, trajes de bisabuelas y álbumes de familia) nos queda el latido de los que en ella vivieron. El romanticismo, pero ya con los primeros inventos —la máquina de vapor y las oscuras golondrinas— cuando nuestras abuelas jugaban al diábolo en los parques y el miriñaque cede al polisón. [...] Creo que a pesar de nuestra vida de taxis, radio y bares, no ha muerto el romanticismo. Y mi mayor victoria sería arrancar una lágrima pretérita a los ojos de alguna muchacha moderna, que creo inmortalmente tiernos a pesar del rímel y las gafas ahumadas (*ABC*, 22-IV-1944).

En sus palabras el tiempo estético definitivamente se hace circular, pues el esperpento ya parodió el tono adocenado y afectado de Foxá antes de que este se produjera. Curiosamente, sería el mismo escritor quien firmara unos años, en 1938, una de las novelas (la descarnada *Madrid, de corte a cheka*) que más procedimientos esperpénticos adoptó y que mejor remedó el estilo de Valle-Inclán, todavía moderno, durante los años posteriores a su muerte.



### **Capítulo III.**

#### **El esperpento en tiempos de propaganda y revolución (1926-1945). Apuntes de una trascendencia**

En mi verso rompo los yugos,  
y hago la higa a los verdugos.  
Yo anuncio la era argentina  
de socialismo y cocaína.  
De cocotas con convulsiones  
y de vastas Revoluciones

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, «¡Aleluya!»

¿Cómo sobrevive el esperpento a la muerte de su autor en 1936? Si, como dijo Manuel Aznar Soler (2010: 23), seguir las huellas de la trayectoria final de Ramón del Valle-Inclán «parece un procedimiento idóneo» para ir reconstruyendo el «hilo rojo» de la literatura española más revolucionaria de los años treinta; y si el autor y el esperpento se percibieron desde posiciones no ya prorreplicanas sino filomarxistas durante la Guerra Civil (según Aznar Soler [2010 y 2019], Mainer [2015], Ricci [2009], Trapiello [2010], etc.), ¿por qué y cómo recuperaron Camilo José Cela y otros escritores de impronta «nacional» su estilo con tanta naturalidad y sin alarma crítica (al menos en el plano formal)? Lo que este capítulo trata de demostrar es que entre los esperpentos y el tremendismo de los años cuarenta no se tendió un puente de negras sensibilidades entre autores, con la guerra como espacio de vacío. Todo lo contrario, durante la contienda tanto la figura como la estética de Valle-Inclán se vieron sometidas a activas estrategias de apropiación y re-significación ideológica y cultural por parte de ambos bandos, que tienen su reflejo en la literatura más acabada del período, y que desembocan con continuidad en el grotesco de la década posterior. La guerra se emplaza, al fin y al cabo, en un marco de confusión estética, que apela insistentemente al romanticismo y a su impacto emocional, y en el que los trazos deformantes que patentó el gallego para referirse a «lo español» resultaron muy oportunos para la representación distanciada del enemigo y de la escabrosa situación. Estos años suponen, por lo tanto, el primer eslabón de una trascendencia esperpéntica en cuyo espejo todavía nos reconocemos, y al que los autores contemporáneos (Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, Luis Mateo Díez, Manuel Longares, Pablo Tusset...) que han retratado con mayor corrosión la sociedad española siguen volviendo los ojos.

Para abordar esta tesis, primero explicaré cómo se produjo la deriva en la recepción pública de Valle-Inclán desde 1926 hasta mostrarse como un escritor antirriverista «de avanzada», para lo cual he de engrosar y precisar el análisis de ciertas claves expresivas y políticas de sus esperpentos finales; después, a la luz de la última bibliografía sobre el autor, será necesario reflexionar hasta qué punto fue considerado un escritor revolucionario a partir de su muerte, así como desgranar por primera vez su tratamiento como personaje, cómplice del *alter ego* de sus autores, en dos libros fundamentales para entender el engranaje propagandístico del período: *Contraataque* [1938], de Ramón J. Sender, y *Madrid, de corte a cheka* [1938], de Agustín de Foxá; por último, procuraré iluminar y ofrecer un inventario suficiente de motivos esperpénticos en la literatura franquista y republicana (incluidas las contribuciones en el exilio) que me permitan cifrar la importancia de su inclusión y la diferencia en el uso que ambos bandos hicieron de ellos.

## I. HACIA UN ROMANTICISMO DEL ACERO

El 14 de junio de 2018 se celebró en la Université Catholique de Louvain el I Simposio Internacional «Literatura en tiempos de cambios (1926-1936)», dirigido por el investigador David Becerra Mayor.<sup>46</sup> El propósito del simposio era alumbrar nuevos sentidos sobre una serie de obras (como la tan actualizada *Tea Rooms* [1934], de Luisa Carnés) que sumaban a su armazón vanguardista un *compromiso* –fue el concepto más repetido– explícito, ético y político, especialmente sensible a causas como la lucha de los campesinos y la clase obrera, el nuevo papel de la mujer en la sociedad o la denuncia de las barbaries cometidas por la aspiración colonial. Aunque hoy se haya desplazado del canon, dicha literatura acompasó hasta cierto punto aquella vibrante década de paz, del 26 al 36, que se desarrolló en España entre dos contiendas: la Guerra del Rif y la Guerra Civil. Entre otras cosas porque no solo reflejaba los cambios sociales, también participaba de ellos desde su génesis de escritura.

Apenas fue mencionado, sin embargo, en el Simposio –se hubiera desviado de los objetivos del mismo– el libro programático de José Díaz Fernández *El nuevo*

---

<sup>46</sup> En su marco presenté la ponencia, titulada «Acotaciones grotescas para una guerra: estrategias de apropiación en la figura y en la estética de Valle-Inclán», que ha servido de esqueleto para la composición de este apartado.

romanticismo. *Tratado de arte, política y literatura* [1929], y eso que la gran mayoría de obras que se comentaron podrían ser definidas con el marbete «literatura de avanzada» que popularizó el autor. La distinción fundamental de esta nueva tipología de vanguardia era para Díaz Fernández la necesaria vuelta a lo humano, que agregase «a su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente» (2006: 356). El ensayista había identificado la tendencia en la prosa entregada de los escritores de la Revolución Rusa<sup>47</sup> —mostrando con ello la vinculación que para él debía mediar entre estética, política e ideología—, y a un tiempo la vislumbraba y a un tiempo la esperaba para esa nueva España<sup>48</sup> bulliciosa de cambios. Al fin y al cabo, como decía Díaz Fernández, «las radicales mudanzas que ha sufrido el mundo en los últimos años han polarizado los conflictos del alma» (2006: 356) ¿Cómo no volver a escribir desde lo humano —lo que en su retórica implicaba: hacia lo social—? En el ámbito cultural nacional tal retorno constituía, no obstante, una réplica a los preceptos, caducos en apenas cuatro años, de *La deshumanización del arte* [1925] de Ortega y Gasset, y sobre todo una contundente respuesta mediática —en general bien acogida— a las *Ideas sobre la novela* [1925] del filósofo madrileño, como ya apuntó el profesor Nigel Dennis (2006:14).

En lo que respecta a los intereses de esta investigación resulta más significativa, sin embargo, la condición imprescindible que Díaz Fernández aventuraba que debía cumplirse para que esta literatura de avanzada echara raíces:

Para eso se necesita, sencillamente, un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto. Dicen que el alma no puede vivir sin una religión. Nosotros, hijos del siglo más científico y mecanizado, hemos extirpado quizá toda clase de mitos y simbolismos; pero no podemos vivir sólo para esto, para esto tan breve, tan personal, tan egoísta y tan efímero. Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del mundo, puesto que no es posible creer en una tierra detrás de las estrellas, sino para el más allá del tiempo. Es decir: necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras. [...] La verdadera

<sup>47</sup> En sus palabras: «La Revolución rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando, no un Estado, sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada. Porque allí no se conmueve un sistema social. Las nuevas generaciones rusas se han decidido a realizar una obra original y a construir con mano firme todo un aparato de gobierno, todo un programa de transformaciones. Para ello han tenido que inventar una nueva fe, tan alta y de tal calidad que sólo la que movió el sacrificio de los primeros cristianos puede compararse a la suya. He aquí, por eso, cómo los escritores rusos preconizan la vuelta a lo humano, porque son el esfuerzo y el ansia del hombre los que han de llevar a cabo la gigante empresa» (Díaz Fernández, 2006: 355).

<sup>48</sup> *Nueva España* fue el título de la afilada revista que Díaz Fernández fundó junto con Antonio Espina y Alfonso Salazar, de corte republicano y filosoviético. Su primer número se publicó el mismo día en que se derogó definitivamente el régimen de Primo de Rivera, el 30 de enero de 1930.



vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte (Díaz Fernández, 2006: 356-357).

No le faltaba crédito a Díaz Fernández para sostener sus declaraciones. Su colección de relatos *El blocao* [1928], que abordaba desde siete perspectivas las consecuencias fatales de la empresa colonial, polarizó la narrativa más amarga sobre las funestas experiencias de los soldados enviados a Marruecos. Y estas obras (entre las que se incluiría la célebre *Imán*, de Ramón J. Sender [1930]) que fueron arribando a las librerías en bloques de ejemplares cada vez mayores desde el final de la contienda en 1926, albergaban ya características *–avant la lettre–* del discurso de avanzada luego desarrollado por el propio Díaz Fernández, quien en 1931 cristalizará su compromiso social en su ejercicio como diputado por el Partido Republicano Radical Socialista. Y se cierra el círculo. Como condensó Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* [1916]: «en la ética futura se guardan las normas de la futura estética» (2017b: 71).

Si recuperamos ahora la cronología propuesta por Becerra Mayor, hay motivos, en definitiva, para entender esta década (1926-1936) como un caldo de cultivo para una sensibilidad neorromántica sin prevenirnos demasiado por hacer una lectura interesada. Al fin y al cabo, se abrirá con la Guerra Civil la necesidad de hacer frente a lo que el brigadista alemán Willi Bredel denominó «un romanticismo del acero» (1939)<sup>49</sup> por parte del fascismo, que exaltaba la violencia, la destrucción y la codicia y que debía ser cultural y militantemente respondido con otro tipo de romanticismo (el de la paz, la libertad, la solidaridad obrera, etc.) inherentemente heroico.

En este punto podrían resonar de nuevo las confesiones con las que Ramón del Valle-Inclán decidió arrancar su tratado estético-gnoseológico, *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*, y que, por su lógica interna –basada en el eterno retorno–, debían servir también de cierre del mismo:

De niño, y aun de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas: era el estremecimiento y el fervor con el que

---

<sup>49</sup> Para saber más sobre la trayectoria española de Willi Bredel y las réplicas y glosas a su arenga por parte de otros intelectuales resulta es recomendable la lectura del artículo de Manuel Aznar Soler «Los escritores de las Brigadas Internacionales en el Segundo Congreso Internacionales de escritores para la defensa de la cultura (1937)» (2003: 91-115).

debe anunciarse la vocación religiosa. Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos, como el temple de sus almas (Valle-Inclán, 2017b: 38).

Ya se ha advertido en las páginas previas del carácter eternamente romántico del gallego, admirador confeso de Zorrilla, evocador de duelos, capillas góticas y viejos amantes abocados a un sino escabroso (remito a los primeros capítulos de *La espada y la palabra*, de Manuel Alberca [2015], para contextualizar la educación sentimental tardorromántica recibida por el joven Valle-Inclán, esgrimista y equitador, que complementa este imaginario). La exhibición de tal romanticismo de relumbrón, aderezado durante décadas con soflamas carlistas, aunque fuera –como él decía– por motivos puramente estéticos, arrastró una visión conservadora del escritor (y de sus obras) que se mantuvo en ciertos círculos hasta los años veinte. En 1924 Guillermo de Torre todavía describía su estampa como «un bello resumen del ochocientos» (1924: 5). Y, aunque hoy pueda resultar insólito, algunas de sus propuestas textuales habrían estado más próximas a la llamada «retaguardia literaria», siguiendo el concepto del profesor Álvaro Ceballos Viro (2014), que a la vanguardia coetánea. Véase al respecto el detallado estudio de Amparo de Juan Bolufer (2014) sobre el proyecto inconcluso del dramaturgo de elaborar un auto sacramental titulado *El Beato Estrellín* [1913 aprox.], en torno a la culpa y la redención, sin ningún viso de transgresión experimental o de distancia irónica.

A raíz de la consolidación de este estilo esperpéntico, la percepción de su posicionamiento ideológico, de su estética e incluso de su romanticismo variaron, sin embargo, hasta el punto de que el mismo José Díaz Fernández declaró que su última literatura representaba «la verdadera historia de España, el interlineado genial que un novelista moderno pone a los capítulos más sobresalientes de nuestro pasado» (1930: 2). Ramón del Valle-Inclán se había transmutado de súbito, en muy pocos años, en un escritor «de avanzada» que, en palabras del crítico marxista César Falcón en 1930, había fijado para siempre en sus esperpentos «la protesta de cuanto queda aún de noble y digno en el alma española». Y lo hacía –y remarco la elocuencia de este apunte– sin acogerse a «ninguna doctrina política, ningún partido». Al contrario, en sus páginas «no informa sino la suprema dignidad del espíritu» (en Aznar Soler, 2010: 218). Así las cosas, Valle-Inclán había adquirido una iluminación incuestionable, había cobrado un rol de sabio popular, y lo había hecho sin necesidad de un ideario programado –aunque parece que se correspondía con la mentalidad menos conservadora entonces–.

En mágica consonancia con las fechas esbozadas por Becerra Mayor, fue en 1926 cuando se consolidó este cambio mayoritario de dirección en la visión pública que se tenía de Valle-Inclán, y se mantuvo –auspiciada por el gremio cultural dominante– hasta su muerte en enero del 36. Todo sucedió a raíz de la publicación de *Tirano Banderas: novela de tierra caliente* [1926]...

## II. «EL TINGLADO DE CRUCES Y MEDALLAS». UNA LECTURA ANTIRRIVERISTA DE *TIRANO BANDERAS* Y *MARTES DE CARNAVAL*

En el capítulo precedente se han desgranado algunas claves formales de la novela esperpéntica más conocida del escritor. Si se atiende a la recepción del texto, sin embargo, aún no se ha incidido en que, dada la situación política coetánea, esta historia largamente anunciada sobre una distorsionada, pero aún épica, revolución mexicana que ha de derrocar a un tirano, ocupó «ya, incluso antes de su publicación, un sitio en la resistencia cultural que apareció como respuesta a la Dictadura de Primo de Rivera» (Dougherty, 1999: 47). Su posible vinculación con otros libelos literarios (como los firmados por Vicente Blasco Ibáñez), dificultó sobremanera el hallazgo de un editor que se atreviera a encargarse del manuscrito. De hecho, Valle-Inclán acabó autoeditándolo y cediéndolo por exclusividad a la Librería de Meléndez tras la salida interrumpida de 18 entregas en el diario *El Estudiante* a lo largo de 1925 y de publicar un adelanto de la novela en *El Socialista* en julio de 1926, dos diarios abiertamente opuestos al régimen primorriverista. Por contra, la esperada polémica del volumen, que prometía una ristra de venenosas alusiones al gobierno español, suscitó el mayor éxito comercial de Valle-Inclán: vendió 10.000 ejemplares en poco más de tres meses. Hablamos de un relativo *best-seller*, punta de lanza para las futuras novelas de dictadores latinoamericanas, que levantó un coro de comentarios en prensa sobre la beligerante y renovada, incluso «rejuvenecida», imagen de Valle-Inclán. El siempre lúcido Francisco Ayala afinó la apreciación y habló de «la nueva máscara» del mismo. Remito al imprescindible estudio de Dru Dougherty *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: estudio sistémico de Tirano Banderas* (1999) para la consulta del resto de críticas entusiastas.

Por la rareza de su contenido y por la relevancia que tendrá el autor en este tramo de la investigación, quisiera rescatar, no obstante, unas impresiones no mencionadas por Dougherty de Melchor Fernández Almagro, futuro director en 1929 del proyecto editorial

de Espasa-Calpe *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, promovido por Ortega y Gasset. Y es que en su comentario el crítico granadino (en las antípodas ideológicas de los citados José Díaz Fernández o César Falcón) lejos de incidir en las concomitancias entre la actualidad literaria y política española y el fondo de *Tirano Banderas*, va a vehicular esta con el sentido de la historia que ofrecía la fundacional *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* [1845] de Domingo Faustino Sarmiento. A la sazón, una de las grandes novelas románticas latinoamericanas, que trató de abarcar las tensiones sociales sobre las que se asentaba la identidad argentina a partir de los excesos del caudillo gaucho Juan Facundo Quiroga. Para establecer tal comparación Fernández Almagro tomó un conveniente desvío en mitad de la reseña que estaba haciendo sobre el último libro de Ricardo Sáenz Hayes, en el que explica:

Con ser nuestra Historia del siglo XIX muy rica en sugerencias dramáticas y pintorescas —desde lo negro torvo a lo blanco inocente— no existe una sola página en la que el tema histórico contemporáneo gire sobre su eje para ofrecer al arte el hemisferio adecuado. Ha sido menester que Valle-Inclán advenga para que la tragicomedia carlista e isabelina descubra su punto de viabilidad estética.

Y no es digresión. Entre Sarmiento y Valle-Inclán hay más relación de la que pudiera presumirse a primera vista. El reciente *Tirano Banderas* —¡abran paso!— la pone de manifiesto al que sepa prescindir, para hallar el contacto, de razones que afecten pura y simplemente a la factura literaria. En este sentido, *Facundo* y *Tirano Banderas* son tan desemejantes como un adusto capote de gaucho y un sarape mejicano sobrecargado de arabesco y color. Pero el sentido de la Historia de la que, respectivamente, informa estos dos libros es en sustancia idéntico. Quede aquí esta indicación hasta que muchos años adelante —el erudito necesita de la distancia: présbita del tiempo— algún profesor del Centro de Estudios Históricos se aplique a la tarea de alumbrar las fuentes, más o menos soterradas, de *Tirano Banderas* (Fernández Almagro, 1927: 2).

En cualquier caso, el volumen de Valle-Inclán que contendrá más alusiones corrosivas al gobierno de Primo de Rivera será el conjunto de las tres obrillas esperpénticas, publicadas independientemente entre 1921 y 1927, *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, que el autor reunió en 1930 bajo el sello de *Martes de Carnaval*. Me sumo a los elogios del profesor Jesús Rubio Jiménez respecto al afortunado rótulo de la obra (2018: 66). Valle-Inclán era un excelente titulado. En este caso, *Martes de Carnaval* refiere el último día de la fiesta de máscaras, justo antes del miércoles de ceniza, pero también, de acuerdo a su etimología, martes es

el día del dios castrense, el dios Marte, vinculado ahora con la farsa y con la impostura del antruejo. Esta combinación ya previene al lector de la completa degradación de la autoridad militar (lo que entonces equivalía a decir «política») que veremos en sus páginas. Incluso si se estira esa interpretación ¿no podría haber un guiño estético en ese título al cuadro *Marte* de Velázquez [Fig. 19 del «Apéndice de Imágenes»], conservado en el Museo del Prado? En él aparece Marte en posición mundana, lejos de toda ostentación de poder o porte divino, humanizado (degradado) a lo español, con un bigote a la moda de los recientemente derrotados tercios de Flandes. Tradicionalmente el imaginario del Dios de la guerra ha redundado en su actitud vibrante y vigorosa, ya sea armado para el combate o en el instante anterior o posterior de yacer con Venus u otras amantes; sin embargo, Velázquez lo pinta en solitario, sentado entre sus telas a los pies de la cama. Mira al espectador con un deje melancólico y ha adoptado un gesto pensativo, lo que irremediabilmente le confiere un carácter farsesco, pues no le corresponde tal acto reflexivo, menos aún si la única prenda de ropa que lleva puesta es el casco de guerra...

Me he recreado en la estampa porque no resultan triviales las reminiscencias barrocas en ninguna de las tres obras que componen *Martes de Carnaval*. Como muestra vuelvo a traer a colación una de las declaraciones más tempranas sobre el esperpento que realizó el autor, para *El heraldo de México* en 1921, nada más terminar *Los cuernos de don Friolera*:

Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. [...] Esto es algo que no existe en la literatura española. Solo Cervantes vislumbró algo de esto. Porque en *El Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un humano, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momento de pena [en Dougherty, 1983: 122-123].

No es solo que Valle-Inclán erija a *El Quijote* como antecedente único de su estética en la literatura española, sino que la presentación del gran personaje que va a teorizar sobre ella en la pieza central de *Martes de Carnaval* contiene guiños al célebre inicio quijotesco. Me refiero a Don Estrafalario, «un espectro de antiparras y barbas» que, desde la coincidencia caricaturesca de su aspecto, sirve a un tiempo de remedo y a otro de proyección del propio Valle-Inclán. Él será el encargado de cifrar el quid del esperpento en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*, a saber: la renuncia de la emoción, la distancia del creador frente a sus criaturas, mientras contempla un teatrillo de fantoches

(como el del Retablo de Maese Pedro): «en tanto ese bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica» (2018: 130). Con palabras muy similares definió el autor años después su mirada artística «desde el aire»:

Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior/ levantado en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él (en Dougherty, 1983: 179).

Por todo ello, resultan extremadamente elocuentes los términos que escoge para presentar a su personaje, con el que, después de todo, está cumpliendo un juego metaficcional cervantino. Escribe Valle-Inclán: «La malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle DON ESTRAFALARIO» (2018: 121). No dice «de cuyo nombre no quiere acordarme», aunque sus palabras remiten a tal cita; la malicia, es decir la voluntad cruel y repetida del pueblo (frente al lúcido pensador), ha entrado desde ese momento en escena como un elemento adicional de la hispánica farsa.<sup>50</sup>

Hablando de nombres, sin embargo, conviene explorar otra cala quijotesca más que se producirá en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*. Nada más arrancar la obra el personaje que hace las veces de interlocutor sentimental de Don Estrafalario, comentará el que ha sido su gran hallazgo del día, un cuadro en el que «¡Hay un pecador que se ahorca, y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya...! Es la obra maestra de una pintura absurda. Un Orbaneja de genio» (Valle-Inclán, 2018: 122). Orbaneja como epítome de pintor terrible. Valle-Inclán toma la anécdota de la Segunda Parte de *El Quijote* donde aparecía un tal Orbaneja que pintaba tan mal, «a lo que saliere», que debía poner un letrero bajo sus figuras para que pudieran ser reconocidas. Mucho más interesante es que Orbaneja era también el segundo apellido de Miguel Primo de Rivera [y Orbaneja]. En una primera ojeada se podría pensar que la alusión en el prólogo de *Los cuernos* a ese «Orbaneja de genio» está despolitizada; las dudas se disipan al final de la

---

<sup>50</sup> Si el lector desea conocer otras aproximaciones sobre la relación entre estos dos autores recomiendo el artículo de María Nieves Fernández García, «La presencia de Cervantes en Valle-Inclán» (1995).

obra, cuando regresan las dos figuras del prólogo, ahora presos, y recuerdan el impactante bululú y exclaman:

DON ESTRAFALARIO.— ¡Solo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel!

DON MANOLITO.— ¡Con decoraciones de Orbaneja! ¡Ya me acuerdo! (Valle-Inclán, 2018: 203).

Si se lee en el alto se aprecia mejor el calambur que efectúa Valle-Inclán. Como dice Jean Marie Lavaud la unión *condecoraciones*, ridiculizando al general, «da un valor irrisorio a las cruces y medallas que llevaba Primo de Rivera» (2017: 352), aunque quizás, como completa Jesús Rubio Jiménez, «tal vez [se refiera] al posible tinglado político que se podía tramar a su alrededor dirigido por él, con sus *decoraciones*» (2018: 47). Sin pretenderlo, ambas interpretaciones contienen términos complementarios de la primera visión esperpéntica de un militar que se produce en *Martes de Carnaval*, cuando La Daifa examina en la distancia al soldado repatriado de Cuba, Juanito Ventolera. Después de atender a su aspecto macilento y más tarde al uniforme que lo identifica, resume el acotador: «el tinglado de cruces y medallas daba sus luces buhoneras» (Valle-Inclán, 2018: 87). He ahí la alegoría del ejército español que echa a andar el autor gallego.

En esta obra, *Las galas del difunto*, el feísmo alucinado de los soldados, siempre descritos «con ojos de fiebre», toca tintes escatológicos cuando Juanito Ventolera, sombra grotesca del don Juan romántico, desentierra al personaje del boticario para robarle y quitarle el traje fúnebre, y simbólicamente poder pasar como un civil respetable –suma ironía– a un burdel. Lo hace, como Don Juan, sin ningún asomo de temor religioso, pero, por contra, sin ninguna dignidad: «Pisa las tumbas un bulto de hombre, que por tiempos se rasca la nalga, y saca una luz en la punta de los dedos para leer los epitafios» (Valle-Inclán, 2018: 93). Y eso que la muerte es la única potencia capaz de nivelar la desigualdad entre los mandos y los soldados de infantería, como dice el pistolo El Bizco Maluenda (caricatura de la función que tenía el Capitán Centellas en el *Tenorio*): «En el otro mundo no se reconocen los grados». A lo que replica de forma lapidaria un compañero: «Poco se me da de tu pitorreo» (2018: 99).

El comportamiento de los oficiales, sin embargo, no es más luminoso que el de sus tropas. En *Los cuernos de don Friolera* aquellos se comportarán, de hecho, como contrabandistas fantoches, contramodelos sociales atrapados en una férrea estructura de resuellos calderonianos, donde el honor (personal y colectivo) ha de prevalecer sobre la

justicia y la convención, al menos en apariencia. «En puntos de honor, me pronuncio contra todos los sentimentalismos», (Valle-Inclán, 2018: 170), es lo primero que declama el Teniente Roviroso sobre el supuesto caso de infidelidad de la esposa de su compañero, con tanto ímpetu que, más adelante, le saltará de la cuenca su ojo de cristal. Hasta ahí llega el trazo deformante. Como explicó el investigador Jean Marie Lavaud en un artículo ya clásico: «La mitología del honor le permite a Valle-Inclán desmitificar el ejército, volviendo contra él las propias armas, o sea, el mismo concepto de honor que, de no presentarse como irrisorio, haría del ejército la casta de máxima categoría» (1985: 9). Esta casta, sin embargo, se degrada a través del ascenso. Son varios los momentos donde terceros personajes resaltan que el protagonista de la obra, el Teniente Friolera, se malogró por su temprano ascenso. La corrupción no es solo espiritual: la animalización de los altos mandos resulta endémica, hasta el punto de que se podría hablar de un bestiario doméstico de oficiales: «[El Teniente] DON GABINO CAMPERO, filarmónico y orondo, está en el grupo de los gatos. DON MATEO CARDONA, con sus ojos saltones y su boca de oreja a oreja, en el de las ranas» (Valle-Inclán, 2018: 170). Un objetivo secundario de la obra, no en vano, es la crítica al vertiginoso ascenso de ciertos apadrinados del ejército, especialmente a través de heridas de guerra o labores burocráticas. El ejemplo (consciente o no) más sobresaliente podría ser Francisco Franco, nombrado comandante a los 24 años.

Con esto *Los cuernos de don Friolera* continúa cronológicamente el fresco fragmentario que inician *Las galas*. Si en esta la guerra de Cuba percutía los movimientos de los dos actantes de la obra (al cabo, la Daifa ejercía de prostituta por haberse quedado embarazada de un soldado, luego muerto en sus playas, y Juanito, soldado regresado, no contaba ni con un sueldo de compensación para pagarse una noche con ella), ahora:

Tomando el ejemplo de Friolera, denuncia Valle-Inclán la voluntad de los militares de imponer sus reglamentos, su código, a la población civil, recordando así la ley de jurisdicciones del 20 de marzo de 1906, ley que marca la influencia de los militares en la vida política. En las primeras líneas de *Los Cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán marca cómo el ejército irrumpe legalmente en todos los asuntos (Lavaud, 1985: 5).

Esta amoral historia de los males del militarismo español desde el 98 culmina con la pintura airada de Orbaneja y sus seguidores (que desfilan en el *Dramatis Personae* como «Un General Glorioso y los cuatro compadres: el Pollo de Cartagena, el Banquero



Trapisondas, el Exministro Marchoso y el Tonguista Donostiarra») en *La hija del capitán*, obra atravesada por un léxico apabullante de germanía donde los altos mandos pasan a ser, directamente, encubridores, ladrones y delincuentes. Una cofradía que semeja en ocasiones la gobernada por Monipodio en «Rinconete y Cortadillo», de Cervantes. Se rematará su crónica con la escenificación bufa de un pronunciamiento militar por parte de El General Miranda, contrafigura de Primo de Rivera, en cuyo discurso se advierten no pocas correspondencias con el manifiesto real que este firmó el 13 de septiembre de 1923. Así, si Primo de Rivera empezaba alambicado su discurso: «Ha llegado el momento... de recoger las ansias, de atender al clamoroso requerimiento de cuantos, amando la Patria...» y sentenciaba: «No tenemos que justificar nuestro acto, que el pueblo sano demanda e impone»; El General Miranda valleinclanesco glosará: «En estos momentos me debo por entero a la Patria. Tengo un deber religioso que cumplir. ¡La salud pública reclama un Directorio Militar!» (Valle-Inclán, 2018: 243).

Por si fueran débiles las alusiones, este pronunciamiento será fervientemente apoyado por la encarnación del brazo armado conservador femenino, una «tarasca pechona y fondona», que se sumará a las ovaciones con proclamas del tipo: «¡Viva el rey intelectual! ¡Muera el ateísmo universitario!» (2018: 249). En su presentación escénica aparece como «una DOÑA SIMPLICIA, Delegada del Club Fémina, Presidente de las Señoras de San Vicente y de las Damas de la Cruz Roja, Hermana Mayor de las Beatas Catequistas de Orbaneja» (2018: 248). En este caso el término va más allá aún de la socorrida referencia al Dictador que ha visto la crítica, pues dado el gusto por la dilogía de Valle-Inclán, «de Orbaneja» puede interpretarse como un locativo de origen. Y este vulgarísimo lugar guarda un inevitable parecido fónico con la Orbajosa de *Doña Perfecta* (contrapunto de Doña Simplicia), de Galdós. Orbajosa representaba, después de todo, el espacio nacional de la intolerancia y la mediocridad. No es casualidad que *La hija del capitán* se cierre, pues, con la imagen de la voz periodística (dirigida por el Dictador) que ha de comunicar los hechos en tal simbólico lugar. De hecha Orbaneja será la última palabra de *Martes de Carnaval*: «El tren Real dejaba el andén, despedido con salvas de aplausos y vítores. DOÑA SIMPLICIA derretíase recibiendo los plácemes del Señor Obispo. Un repórter metía la husma, solicitando las cuartillas del discurso para publicarlas en *El Lábaro de Orbaneja*» (Valle-Inclán, 2018: 250).

Por más que en la primera versión publicada de *La hija del capitán*, en 1927, el autor emplazara la acción en el remoto reino de Tartarinesia, sin ninguna de las menciones a la

geografía de sitios de moda y avenidas madrileñas que hoy jalonan el texto, todo lo comentado arriba fue suficiente para que la Dirección General de Seguridad secuestrara la obra casi de inmediato, lo que le dio al autor no pocos disgustos..., y publicidad. Se había convertido, *de facto*, en un escritor rabioso, rebelde y comprometido en su antirriverismo.

No ha de extrañar, entonces, que, a principios del año 1930, y con el Directorio de Primo de Rivera a punto de resquebrajarse definitivamente, un Ramón del Valle-Inclán tan retador como impostado emitiera esta conocida arenga, recogida por Francisco Madrid:

Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es obra contra las dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla el mes de mayo, pues entonces dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable. Sin embargo, a pesar de los fríos reinantes, no retrasaré la salida, porque considero que es un momento apropiado. Ya que los jóvenes callan es cuestión de que lo hagan los viejos por ellos (en Madrid, 1943: 73).

Para entonces ya había sacado al mercado las dos primeras novelas de su serie incompleta *El ruedo ibérico*, que investigadores como Manuel Aznar Soler (2010) o Diego Martínez Torrón (2017) han interpretado, de hecho, como una síntesis excepcional entre vanguardia estética y política, con la corte de Isabel II como grotesco telón de fondo. En tal caso, y después de lo analizado en *Martes de Carnaval*, cabe preguntarse: ¿es una síntesis equilibrada? ¿alguna vez el peso del mensaje político pudo condicionar o hacer tambalear la meticulosa cobertura formal del autor? Para ello conviene remitir a la meticulosa estructura de la serie, pues entre sus engranajes destaca una pieza anómala.

### III. «AIRES NACIONALES» O LA REEDICIÓN REPUBLICANA DE *EL RUEDO IBÉRICO*

Los dos pilares que habían de sostener el edificio de *El ruedo ibérico* eran, por un lado, una progresiva geometría circular, de carácter histórico-filosófico –el eterno retorno como idea de progreso– pero también dantesca, y, por otro lado, la preeminencia del número nueve (como los círculos del *Inferno*). Nueve eran los volúmenes que, según el proyecto inicial del autor, debían publicarse, divididos en tres trilogías, con nueve capítulos cada uno, distribuidos a manera de retablo, es decir, con un panel central que

reuniera y concretara los elementos de la trama diseminados en los episodios periféricos. No terminó la serie: Valle-Inclán publicó las dos primeras entregas, *La corte de los milagros* [1927] y *Viva mi dueño* [1928], unos años después una parte considerable de la tercera, *Baza de espadas* [1932], en el diario *El Sol*, y finalmente una novela corta inacabada, *El trueno dorado* [1936], pensada para dar una última puntada que vinculara más la narración de las dos primeras entregas con *Baza de espadas*, de montaje más deslavazado que las precedentes. Lo cual era sencillo. En aquellas primeras entregas el autor ajustó tanto la arquitectura del relato que, como demostraron Jean Franco y Harold Boudreau (1967) los capítulos I y IX, II y VIII, III y VII, IV y VI de *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño* conforman círculos independientes que orbitan sobre el V, lo que produce la sensación de un colapso narrativo lleno de simulacros, de un tiempo detenido. La investigadora Mercedes Tasende Antelo (2000: 199) dio un paso más en la lectura contrastada de ambas obras y planteó un esquema de nueve círculos combinados y autoconclusivos: 1. *Viva* I (la acción se localiza fuera de España); 2. *Viva* IX (fuera de España); 3. *Corte* I y *Corte* IX (Madrid); 4. *Corte* II y *Corte* VIII, *Viva* II y *Viva* VIII (Madrid); 5. *Corte* II y *Corte* VII (Los Carvajales); 6. *Viva* III y *Viva* VI (Córdoba); 7. *Corte* IV y *Corte* VI (Los Carvajales), *Viva* IV y *Viva* VI (Madrid); 8. *Corte* V (Los Carvajales); 9 *Viva* V (Solana). Su croquis partía de la impresión original de Bermejo Marcos según la cual el plano de las dos novelas resultaría semejante a «una gigantesca plaza de toros» (1971: 325) contemplada a vista de pájaro, y separada por clases sociales (por ejemplo, si hablamos de *La corte de los Milagros*, la perspectiva en los capítulos I y IX sería análoga a la de los palcos reales, y a la del pueblo llano en los capítulos centrales, IV, V y VI).

Tras demostrar tanto cuidado en estas correspondencias, sin duda debió mediar una razón muy poderosa para que Valle-Inclán añadiera, como lo hizo, en la edición periodística del 1931 en el diario *El Sol*, un nuevo capítulo de inicio a *La Corte de los milagros* que desequilibraba definitivamente esta disposición, pues ahora contaba con diez. El capítulo se tituló «Aires Nacionales», y describe con ironía despiadada a las fuerzas nacionales civiles, militares, disidentes y religiosas dispuestas a cargar contra el pueblo o a soportar los golpes en los compases previos a la Revolución de 1868, saltando por distintos paisajes y regiones del territorio. La investigadora Iris María Zavala ya previno de la función prologal que cumplía el episodio. En sus apenas 7-8 páginas se reflejaba el sentido que el autor quería dar a *El ruedo ibérico*, así como la esencia de la

convulsa historia de España del siglo XIX que buscaba pintar: «ya no se trata de adivinar el significado, sino de deslizar la única interpretación de la trilogía» (1981: 80). En esta especie de guía, Valle-Inclán aprovechó para estrechar los lazos entre *La Corte de los milagros* y *Viva mi dueño* con respecto a la todavía inédita *Baza de espadas*, desde el primer fragmento, que adelanta la afortunada metáfora entre los palos de la baraja de cartas española y el azar que rige toda escaramuza militar (representada por las espadas): «El reinado isabelino fue un albur de espadas: espadas de sargentos y espadas generales. Bazas fulleras de sotas y ases» (2017: 62).

La profusa bibliografía valleinclanesca apenas ha insistido en el carácter simétrico y cerrado del propio capítulo, dividido a su vez en dieciséis fragmentos, salvo para remarcar que el I y el XVI son idénticos. Termina por tanto con esa mención a las «Bazas fulleras de sotas y ases» (2017: 75). Sin embargo, si doblamos el texto por sus esquinas se hallan correlatos quizás no tan milimétricamente exactos en su posición como ocurría en los capítulos de *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*, pero igual de relevantes. Así, en el fragmento II escribe Valle-Inclán que «El general Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatro Santiago Matamoros, atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos» (2017: 63), y en el penúltimo fragmento, desde una panorámica más elevada y escéptica, sin trazas ya de ninguna identificación personal gloriosa, corea: «¡Aquel soldado de aventura que caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas!» (2017: 75). Si entre el fragmento III y IV media el grito: «—¡Pegar fuerte! La rufa consigna bajaba de las alturas hasta la soldadesca, que relinchaba de gusto porque la orden nunca venía sin el regalo del rancho con chorizo, cafelito, copa y targanina» (2017: 64); el XV se cierra con semejante estribillo: «El Caballo de Espadas comenta en plática doctrinal con el rucio de Sancho: —¡El mundo se arregla pegando fuerte!» (2017: 74). Por todo ello, *Aires nacionales* representa un microcosmos autónomo de *El ruedo ibérico*, con proclamas que en ocasiones se escapan de su cronología decimonónica para tender un puente con la realidad hispánica –atemporal– del lector: «El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga» (Valle-Inclán, 2017: 64).

Máximas como estas apoyan la opinión del profesor Diego Martínez Torrón (que retoma a su vez una idea de Boudreau [1968]) de que «el eje de *El ruedo ibérico* es el tema de la revolución: no solo la de 1868, sino la de cualquier época» (2017: 16), pero,

eso sí, circunscrita al ámbito español, como refuerza el título del apartado que, por todo lo enunciado, mejor ilumina esta interpretación: «Aires nacionales». En torno a este potente rótulo Iris María Zavala (1970: 30) adujo que podría estar inspirado en un poema homónimo burlesco, que cosechó un éxito relativo, aparecido en el semanario *La Gorda* en enero de 1869. Sin poner en duda tal premisa, pues estos sonsonetes tienden a perdurar en la cabeza de un modo inconsciente, «Aires nacionales» supone el guiño más evidente por parte del autor para revelar la relación que su serie establece con los *Episodios nacionales* de Galdós. Ahora desde el capítulo I, la empresa de Valle-Inclán de historiar el tramo que abarcaba desde la Revolución de 1868 hasta la muerte de Alfonso XII en el 1885 había de suponer para el lector contemporáneo una respuesta esperpéntica (y por tanto más verdadera en lo que atañe al reflejo del carácter hispánico) al gris realismo galdosiano.

Extraña, por ello, que la crítica no haya analizado, visto que el término «nacionales» es inequívoco y está presente en ambos títulos, qué aporta «aires» en esa suerte de poética de *El ruedo ibérico*, sobre todo porque el autor resulta extremadamente coherente en su elección. Para empezar «aires» contiene en esencia el dinamismo —de gestos, de movimientos, de golpes— que el fresco de personajes que dispone Valle-Inclán ansía transmitir. Además de eso, lo hace desde una perspectiva elevada, «aérea», siguiendo su propio principio estético sobre las maneras de ver a los personajes (recuérdese, de rodillas —como en la tragedia—, de frente —como en el realismo—, o aquella «manera muy española», la grotesca, que sitúa al escritor «en el aire»). Y, por último, Valle-Inclán perpetúa con este marbete la asociación, ya sostenida en *Martes de Carnaval*, del ejército español —violento bloque conductor de «Aires nacionales»— con los motivos ventosos, por lo frívolo, por las ínfulas, por la falta de control que asocia a unos mandos que se dan aires y a los que les dan continuos aires y que, como tales, se diluyen en sus soplos. Sirvan como muestra de este ejercicio apelativos tan principales como el del Teniente *Friolera* o el soldado repatriado Juanito *Ventolera*.

En conclusión, el prurito de Valle-Inclán en este capítulo resulta incuestionable, así como la capacidad del texto para conducir de manera más precisa la lectura total de *El ruedo ibérico*. De hecho, me atrevería a glosar ligeramente la cita de Martínez Torrón y defender que el tema de la revolución no era, sino que *se acaba convirtiendo* —a partir de él— en el eje de la serie. Y en este punto la cronología de escritura y publicación del texto resultan fundamentales, pues la nueva tirada de *La corte de los milagros* con la inclusión

de «Aires nacionales» salió en *El Sol* en octubre de 1931, apenas seis meses después del advenimiento de la Segunda República Española. Una proclamación presentada, especialmente en esos primeros pasos, como el resultado de una movilización social, una «fiesta popular revolucionaria», o incluso una «revolución romántica», como la tildó Jiménez de Asúa en el banquete de despedida a Julio Álvarez del Vayo, que había sido nombrado embajador de España en México en mayo. En ese mismo banquete tomó a los postres la palabra Valle-Inclán. Cito el resumen que hace Manuel Alberca de su prédica:

Después de elogiar al homenajeado y de hacer un excursus histórico, desde la Beltraneja a la corte de Isabel II, origen en su opinión de todos los males de la nación de los que ahora se comenzaba a salir, acabó afirmando que «los hombres de la República nada ganamos tampoco en materia contributiva ni hemos pensado primordialmente en ninguna mejora material [...]. A todos nos ha movido un impulso de dignidad. Esta ha sido la revolución de los hombres de bien». Si hasta ese momento había sido cauto a la hora de saludar a la República, ahora se presentaba inequívocamente como un hombre de la República (en Alberca, 2015: 539).<sup>51</sup>

Precisamente en esos meses (de abril a octubre) aventuró Leda Schiavo (1980) que Valle-Inclán había compuesto su nuevo inicio, contagiado quizás del ambiente que palpitaba en las calles. No es necesario incidir en que la postura antimilitarista del relato —que entiende la consigna de «Pegar fuerte» por parte del ejército y de la corona en una lógica de continuidad con lo ocurrido con Primo de Rivera— así como la degradación de la corte isabelina están en consonancia con el ideario republicano en ciernes. Más aún, como ya apuntó Dru Dougherty:

---

<sup>51</sup> Por lo significativo de sus palabras para la tesis que persigue este tramo de la investigación, adelanto un testimonio que Valle-Inclán ofreció al periódico *Luz* en 1934 al hilo de la campaña «Por un Madrid menos feo» contra la implantación de nuevos «monumentos mediocres en Madrid». La provocadora respuesta del escritor, además de aturdir seguro al entrevistador, revisaba con escepticismo la supuesta base revolucionaria de la República:

Sí, hay que empezar con los monumentos escultóricos y continuar con los arquitectónicos. Es una vergüenza. Hay que derribar inmediatamente ese Círculo de Bellas Artes, y ese Ministerio de Instrucción Pública, y ese Palacio de las Comunicaciones, y medio Madrid... Lo bonito de las revoluciones es lo que tienen de destructor. Se ha dicho mucho sobre la quema de conventos, pero la verdad es que en Madrid no se quemaron más que cuatro birrias que no tenían ningún valor. Lo que faltó ese 14 de abril, y yo lo dije desde el primer día, es coraje en el pueblo, que no debió dejar ni un monumento. Para la próxima revuelta espero que las masas vuelen con dinamita el monumento a Cervantes... No se hizo nada en España aquel día. Fue una lástima, pero como todo se repetirá, tarde o temprano, es preciso que vayamos indicando a la gente las cosas que hay que destruir para que nada les pille desprevenidos. Yo ya dije el mismo día de la proclamación de la República que esta nacía con el vicio de la debilidad (*Luz*, 9-I-1934).

La vuelta de *El ruedo ibérico* coincidió con los primeros pasos reformistas de la Segunda República. En esos meses las Cortes Constituyentes aprobaron la nueva Constitución, tras procesar *in absentia* a Alfonso XIII, y el Gobierno de Azaña comenzó a elaborar su programa para la autonomía de Cataluña, la secularización de las escuelas y la reforma del ejército. [...] Para los lectores de *El Sol*, los paralelos históricos entre los preparativos revolucionarios de 1868 y el espíritu reformista de su época, debían ser muy sugestivos. [...] De hecho Valle-Inclán presentaba sus novelas como «lectura educadora» para los «momentos actuales» de 1931-1932 (1986: 116).

El alargado historial del escritor en materia de lo que hoy llamaríamos *marketing* editorial (remito de nuevo para ilustrarlo a la biografía de Manuel Alberca [2015], que respalda no pocos ejemplos), nos previene de cierta ingenuidad a la hora de juzgar «Aires nacionales» sin tener en cuenta cuándo lo lanzó y a quién iba dirigido. Valle-Inclán, reconocido amigo de Azaña y ungido como sabio belicoso contra el derrocado Primo de Rivera, intuía la reacción pasionalmente favorable que causaría el texto (a pesar de su lectura difícil y embrollada) entre las filas culturales de la izquierda. De hecho, resultó y aún hoy resulta tentador a partir de este correlato histórico —que fue muy oportuno para que el escritor consiguiera el aplauso tardío de los jóvenes intelectuales más transgresores—, descubrir huellas de su modernizada ideología, ahora como preboste literario republicano, en *El ruedo ibérico*. Así las cosas, si en los ochenta Iris María Zavala defendió que Valle-Inclán justificaba el levantamiento del pueblo, explicitando a través del parlamento de un grupo bandolero que la revolución era consecuencia de la estratificación de la sociedad; en 2017 Diego Martínez Torrón todavía aseguraba que en el claroscuro de personajes de la serie el autor solo parecía «ofrecer una visión positiva» de los anarquistas Miguel Bakunin, Fermín Salvochea y Fernández Vallín. Para el crítico, convencido de que el último Valle-Inclán era «casi un anarquista literario», dichas simpatías resultaban, pues, «evidentes» (2017: 15) e intentó peligrosamente coligar la intensa peripecia vital del escritor durante los años treinta, para él en las antípodas del conservadurismo, con las nociones expuestas en *El ruedo ibérico*.

Ambas interpretaciones, sin embargo, se revelan demasiado optimistas respecto al ejercicio de deformación y humillación que urde el escritor en sendos puntos. Defender los crímenes de la terna bandolera con el pretexto de la lucha de clases devendrá en una parodia discursiva. En cuanto a la tríada libertaria se manifestarán en sucesivos lances como cobardes, místicos y pardillos, guiñapos de farsa incapaces para gestionar los asuntos más terrenales. Ninguna figura escapa de la degradación en *El ruedo ibérico*,

aplicada con precisión matemática y también cruel, ni siquiera la estampa colectiva y romántica del pueblo. Desde que los primeros fuegos anarquistas se levantan en «Aires nacionales» el autor se regodea en aclarar que «la furia popular trágica de rencores, milagrera y alucinante, incendiaba los campos, y en el cielo rojo del incendio creía ver apariciones celestiales. La fiebre revolucionaria, en la hora de máxima turbulencia, se infantilizaba con apariciones y presagios del milenio» (Valle-Inclán, 2017: 71). La fiebre, el mismo elemento que caracterizaba en *Las galas del difunto* a los soldados regresados de Cuba.

Valle-Inclán se vuelca, no en vano, en intentar ofrecer una pintura rebajada de todas las fuerzas españolas (con los galones y sables del ejército a la cabeza y las sayas y pedradas proletarias a la cola) y en negar, de paso, cualquier posibilidad de heroicidad individual, en favor de una visión contestataria colectiva, pero no menos grotesca.<sup>52</sup> Como dijo Ángela Ena Bordonada el personaje en *El ruedo ibérico* «es siempre personaje en compañía» (1985: 125), que se proyecta y adquiere entidad discursiva desde su «círculo», «coro», «ruedo», «retablillo», «cotarro», «hueste», «ramillete», y un largo etcétera de términos para indicar multiplicidad. En una entrevista con Gregorio Martínez Sierra, publicada en *ABC*, el propio Valle-Inclán glosaba esta tendencia: «Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino de grupos sociales» (1928: 2).

Esta cita, en apariencia trivial, una de tantas que reafirmaba y de las que luego se desdecía el autor, esconde una de las claves de interpretación de este capítulo. No tanto por esa teoría narrativa que preconiza «el nuevo romanticismo» de José Díaz Fernández, sino por la calculada mención (y aceptación) de su marco: «en esta hora de socialismo y comunismo». ¿Qué hace aquel prohombre de raigambre carlista, que todavía en pleno año 1931 aceptó (aunque sin darle pábulo público) una condecoración del pretendiente Jaime de Borbón<sup>53</sup>, acogiéndose a esto? Es de 1931 en adelante cuando a la figura del

---

<sup>52</sup> Se podría decir, si nos ponemos estupendos, que Valle-Inclán en *El ruedo ibérico* congestiona de gente, retuerce y acelera aquella primera impresión de Leopoldo Alas *Clarín* en *La Regenta* [1884], focalizada desde el tope de la catedral de Vetusta, de que «la ciudad heroica dormía la siesta» (Alas, 2011, 135). ¿Hay algo menos heroico que la completa falta de actividad a una hora impropia? Puede que la sobreactividad inútil, sin ninguna dignidad, y las algarazas violentas de los fantoches que el autor gallego sitúa en una Madrid-escenario tan reducida y ridícula como una capital menor de provincia.

<sup>53</sup> En carta fechada el día 22 de abril de 1931 en París, el pretendiente carlista le distinguía como caballero de la Orden de la Legitimidad Proscrita con esta alocución: «Desde hace tiempo quería darte una muestra



intelectual se le va a exigir que adquiriera una praxis y protagonismo públicos, que expresen su voluntad de intervención social, y Ramón del Valle-Inclán, después de todo lo enunciado, no solo llegaría a encarnar en España, como enunció José-Carlos Mainer: «el modelo del escritor internacionalista y progresista, milagrosamente surgido del viejo insurgente tradicionalista y católico» (2015); sino que los elementos más subversivos del esperpento le convierten avanzada ya la República, como apostilla Manuel Aznar Soler, «en un espejo de la literatura revolucionaria de aquel momento» (2010: 31).

En efecto, los esperpentos más tardíos de Valle-Inclán modificaron la impresión del siglo XIX y los métodos y el enfoque narrativos para describirlo, como se percibe en algunas de las nuevas biografías del ya comentado proyecto editorial *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, de España-Calpe. No solo eso, como apuntó Cristian Ricci, varias de las principales novelas «de avanzada» del período, como *Siete domingos rojos* [1932], de Ramón J. Sender, *Un hombre de treinta años* [1933], de Manuel Benavides, o *Uno* [1934], de Andrés Carranque de Ríos, albergan «claras referencias al ‘¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?’ de *Luces de bohemia*» (Ricci, 2009: 188). El investigador se refiere aquí a la escena del abrazo y el parlamento de Max Estrella con el militante obrero en los calabozos de Gobernación, que, para Víctor Fuentes en el trabajo liminar *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* [1980], representaba «nuestro más precioso icono de la alianza entre las fuerzas de trabajo y de la cultura, que ya en aquellos años sugiere Valle-Inclán como opción alternativa al bloque histórico del poder oligárquico en desintegración» (2006: 186).

Mientras tanto, en mayo de 1932, el autor respondía una entrevista al diario *La Voz* por la no concesión del Premio Fastenrath que otorgaba la Academia Española de la Lengua en la que se jactaba: «No tengo ningún agravio contra la Academia Española. Yo he enviado obras de carácter verdaderamente revolucionario, contra el antiguo régimen. Tan revolucionarias, que la Biblioteca de los Soviets las habías publicado». Ciertamente tanto *La corte de los milagros* o *Luces de bohemia* se habían traducido al ruso e incluso está constada una representación de su *Farsa y licencia de la reina castiza* en Moscú. Y el remate de esta relación es su nombramiento en 1933 como presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética.

---

de mi aprecio probándote mi agradecimiento por el tesón con que has defendido siempre en tus admirables escritos la causa de la Monarquía legítima que yo represento» (en Alberca, 2015: 538)

Esta visión del autor afín a la actitud libertaria o al marxismo, lejos de debilitarse al ocaso de su vida y con el cese de su actividad literaria, cristalizará hasta convertirse en una noción recurrente de la propaganda frentepopulista republicana. Y para demostrarlo he seleccionado algunos de los actos ideológicos más significativos que le inmiscuyen celebrados tras su muerte, el 5 de enero de 1936, y durante la Guerra Civil.

#### IV. UN VALLE-INCLÁN REVOLUCIONARIO (1936-1939). SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE RAFAEL DIESTE, CÉSAR ARCONADA, JOSÉ HERRERA PETERE, O RAMÓN J. SENDER

Por la expresividad de sus soflamas y los detalles de su comprometida trayectoria final, convendría comenzar con la stampa necrológica que la redacción de la revista *Nueva Cultura*, fundada por Josep Renau, quien llegaría a ser Director General de Bellas Artes y Director de Propaganda Gráfica durante la Guerra Civil, dedicó al autor cinco días después de su fallecimiento:

Agotado ya, pero con fiebre interior por la liberación del hombre, se adhiere al Congreso de Defensa de la Cultura, celebrado en París. Su vitalidad no se extingue, y su literatura entusiasma al proletariado soviético, que agotó rápidamente la edición rusa de *Lucas de bohemia*. Nervioso de bullir y rodar de los sucesos que conmueven al mundo, aboga por Thäelmann. La URSS esperaba su visita emocionada. Redactor de *Monde* y presidente de Amigos de la Unión Soviética. Acusa con su extraordinaria razón a los acicalados verdugos de Octubre y ataca con rudeza al fascismo ante jaurías de falangistas. El Congreso de Escritores le había mandado saludos. Fue insobornable. No cedió ni un paso y su peso específico se ha impuesto a pesar de los pesares como escritor revolucionario. Valle-Inclán ha estado siempre con nosotros, pues hay muchos modos de encontrarse en la misma palestra de lucha. Nuestra mejor elegía será una conducta antifascista (*Nueva Cultura*, 10-I-1936).

¿«A pesar de los pesares»? ¿«Pues hay muchos modos de encontrarse en la misma palestra de lucha»? Resulta sospechoso que, aunque en Valle-Inclán debería reconocerse un brío antifascista visceral y evidente, según todo lo afirmado en las primeras líneas del discurso, ciertos sintagmas finales parezcan dedicados a intentar convencer al lector más escéptico. ¿Quiénes eran esos lectores? Quizás por su descreimiento, el homenaje «popular» que el 14 de febrero, dos días después de la victoria electoral del Frente Popular, se celebró en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y en el que intervinieron Antonio Machado, Federico García Lorca, María Teresa León..., concluyera con una representación de *Los cuernos de don Friolera* por parte del grupo Nueva Escena. El acto

fue reseñado por diarios como *El Socialista* y *Mundo Obrero*, que erigieron a Valle-Inclán como heraldo «de la conciencia revolucionaria de este momento».

Seguramente el público presente en la sala más entusiasta del gallego tendría en la cabeza que Valle-Inclán había recibido reiteradas invitaciones para asistir al Primer Congreso para la Defensa de la Cultura en París en 1935, y que, ante la imposibilidad de su intervención, fue nombrado finalmente representante español de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. De hecho, de cara al Segundo Congreso parecía asegurada su presencia como uno de los doce escritores miembros de su presidencia. No pudo ser. Sin embargo, cuando ya en plena contienda tuvo lugar aquel encuentro, en Valencia en julio de 1937, el nombre de *Valle-Inclán* no por casualidad fue recordado otra vez por Julio Álvarez del Vayo en uno de los discursos inaugurales (y uno de los más ovacionados).

Para calibrar, no obstante, el peso del autor como mito cultural republicano durante la Guerra, basta aducir la nueva publicación en 1938 por parte de la editorial Nuestro Pueblo de sus dos obras socialmente más significativas. A saber, *Tirano Banderas* y *La corte de los milagros*, que contó con un lúcido prólogo de Antonio Machado, símbolo móvil de la cultura del Frente Popular, donde este aseguraba que el gallego, de haber vivido, habría sido «leal» al gobierno republicano, aunque de nuevo se observa por parte del poeta un prurito de justificación de esta adhesión:

Sería muy difícil, ciertamente, que [Don Ramón] encontrase un partido del cual pudiera ser militante ortodoxo o que coincidiese exactamente con su ideario político. Pero, ante la invasión de España por el extranjero y la traición de casa, habría renacido en Don Ramón el capitán de nobles causas que llevaba dentro, y muchas de sus hazañas soñadas se hubieran convertido en realidades. Los capitanes de nuestros días no tendrían ni amigo más sincero ni admirador más entusiasta (Machado, 1988: 2271).

Con todo, una parte considerable de la sociedad atribuía a Valle-Inclán unas nada disimuladas simpatías revolucionarias. La atribución llegó hasta el grave punto de que, como recoge Leda Schiavo (1980b: 27), Carlos María del Valle-Inclán y un cuñado suyo, Jerónimo Toledano, fueron rápidamente detenidos por el bando alcista, uno en Santiago y otro en Astorga, cuando a finales de 1936 Pío Baroja escribió un articulillo en el que afirmaba –falazmente– que Valle-Inclán había sido comunista.

La última cala visible de este panorama es la publicación del tercer número, fechado el 9 de enero de 1939, de la hoja semanal del XI Cuerpo del Ejército del Este de la II República española, *Los Lunes de El Combatiente*. El primer número había estado dedicado al erigido como gran mártir republicano, Federico García Lorca; el segundo, estratégicamente a Joan Maragall, mientras Barcelona comenzaba a ser insistentemente bombardeada (tres semanas después caería la ciudad); el tercero homenajeara a «A Valle-Inclán en el tercer aniversario de su muerte». Casi al mismo tiempo César Andrés Nuñez (2009) y Manuel Aznar (2010) localizaron el número y desglosaron su contenido en forma de inventario. En sus páginas se reprodujeron un cuento de fondo simbolista del gallego, remedo de los cuentos de viejas frente la hoguera, en torno a un ciego y un niño titulado «¡Malcopado!», los romances «Del rey moro que perdió a Albama» y «El moro Abenámar», una sentida reflexión de Manuel Azaña sobre el autor y un artículo del dramaturgo Rafael Dieste «Sobre los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán». El artículo comenzaba con tan sugerente apreciación: «Escribió don Ramón los Esperpentos cuando orillaba la vejez y una antigua esperanza se le estaba convirtiendo en cólera. Él creía en los héroes y en los inocentes» (en Nuñez, 2009: 154). A partir de aquí el dramaturgo se aprovechará de su reflexión sobre Valle-Inclán para hacer coincidir las posturas de ambos en torno al heroísmo y al honor, para luego explicar cómo Valle-Inclán pergeñó una ristra de ejemplos negativos o contramodelos en *Martes de Carnaval* que suponen la cima expresiva del esperpento, por su visionaria capacidad de mostrar la verdad (leída ahora a la luz de los horrores de la Guerra Civil):

Pues lo heroico de España era cosa de oficio y de ornamento: y otras virtudes semejantes —todo lo propio del varón en tránsitos decisivos y en cimas de responsabilidad— corrían la misma suerte. Es decir, faltaban allí donde eran más urgentes, pero no, en cambio, el afán de monopolizar sus apariencias y los correspondientes privilegios. Andaban de cabeza las palabras. El honor vino a ser código de fatuos. La vaciedad armada —pues era la gente de armas la más atacada de esos males— se ensoberbecía con pretensiones de orbe nacional. «¡España somos nosotros! ¡Arriba España!...» Es decir: ¡Boca abajo todo el mundo! Así, esos bravos —espantosamente antipatriotas, pues quien tiene patria de veras es reverente hasta el fin y no anda pisoteándolo todo con sus fueros y con su manía de emulación— no parecían tener otro destino que el de dejar a España inerte (en Nuñez, 2009: 155).

Donde con mayor fuerza arraiga esta interpretación es, lógicamente, en *La hija del capitán*, pues, como remarca un afilado Dieste, «lo ‘faccioso’ está aquí, desaforado y al

desnudo, sin ninguna exageración, como al fin hemos visto» (en Núñez, 2009: 156). La suya sería *grosso modo* la lectura más común del Valle-Inclán republicano. En el remate del discurso de Dieste aparece, sin embargo, un recurso todavía no desenmarañado por la crítica, pero tremendamente sugestivo y elocuente para el ámbito de esta investigación, que convendría comentar. Me refiero a una posible relación velada entre Valle-Inclán y Federico García Lorca, en este caso formulada a través de una referencia a la muerte del personaje de Max Estrella. Una referencia distorsionada, pues la muerte literaria del personaje, sin épica, acodado borracho y temblando en el portal de su casa, en nada concuerda con la emoción que busca despertar Dieste en el soldado al que interpela en su discurso. ¿Por qué tendría que guardar cerca de su corazón el recuerdo impostado de un fallecimiento literario tan tragicómico? El hecho resulta aún más extraño teniendo en cuenta que el dramaturgo conocía con bastante detalle la obra de Valle-Inclán –incluso promovió públicamente la candidatura del autor al Premio Nobel en 1935–. Una posible solución al misterio es que quisiera ligar la muerte de Max Estrella con la reacción, recurrente para el lector al que se estaba dirigiendo, que suscitaba el motivo republicano del asesinato de Lorca, entendido esto como ejemplo prototípico de la caída de un poeta comprometido. Lo que hace entonces Dieste es inventarse o, mejor dicho, superponer un final para el personaje valleinclanesco más heroico y oportuno para su audiencia:

Por último, *Luces de Bohemia*, donde se ve cómo se quiebra la esperanza que al principio decíamos, cómo se encrespa ante esa oquedad pretenciosa que invadía las letras –e incluso descendía al pueblo– un poeta que rueda entre los «émulos». Le veréis morir. Y ahora no digo más, porque esa muerte tiene un gran horizonte de amanecer donde otra vez comienza España, y se cruzan en ella congojas y ansiedades que sin otra razón que la instantánea de haber venido a acometerme ahora, me aconsejan silencio. Si eres soldado recuerda esa muerte, pues fortifica mucho llevar la muerte de un poeta así cerca del corazón (en Núñez, 2009: 156).

De hecho uno de los sonetos más bellos que se escribieron en plena contienda sobre la muerte de Lorca, el firmado por el bohemio Pedro Luis de Gálvez, comparte ciertas referencias e imaginario con este texto, como ese lucero del alba o amanecer «que quiso morir en tu mirada [la de Lorca]/, cuando, titiritero de la Nada,/ rodaste al detonar de los fusiles» (1966: 36). De nuevo el verbo «rodar» («un poeta que rueda entre sus émulos»). Si fuera cierto, en términos de propaganda, Dieste estaría intercalando dos de los símbolos culturales frentepopulistas más potentes (Lorca y Valle-Inclán), además de apelar a la

unión sensible de las armas (soldado) y las letras (poeta). La importancia de este ejercicio es que Dieste fue uno de los más esforzados herederos de ambos autores en su labor dramática durante la Guerra Civil, pues practicó un teatro de urgencia sin sacrificar el cuidado formal y su vistoso uso del lenguaje. Precisamente en su obra de 1937 titulada *Al amanecer*, el dramaturgo diferenciará, por un lado, las figuras individuales, de recalcada singularidad en sus trazas y comportamientos, independientemente de su adscripción política, y, por el otro, las instituciones que soportan el edificio fascista, sometidas «todas ellas a un proceso de esperpentización» (Dennis y Peral Vega, 2009: 67). En esta *farsa-reportaje*, Dieste pasa grotesca revista a los tópicos nacionales, antes de valerse del símil de la luz del alba para descubrir la verdadera lealtad de los personajes «farsantes», que resultarán ajusticiados, con la complicidad del público republicano en la sala. Casi como un ritual terminarán contemplando entonces –es la acotación final– como «despacio y en silencio avanzan con encendida y seria fatalidad de amanecer los milicianos» (Dieste, 1981: 69).

El género predilecto de Rafael Dieste fue, no obstante, la farsa guiñolesca, a un tiempo tan lorquiana y valleinclanesca, cuya distancia ridícula y violencia estilizada convertía a sus muñecos en portadores idóneos de apremiantes mensajes políticos. Como examina los profesores Dennis y Peral Vega:

Dieste había adquirido, ya antes de 1936, una valiosa experiencia en este tipo de «propaganda juglaresca», dirigiendo el llamado *Retablo de Fantoques* de las Misiones Pedagógicas. Entre 1933 y 1936 redacta y representa una serie de obritas –algunas de ellas perdidas– [...] que le enseñan cómo explotar hábilmente todos los recursos expresivos del medio para así establecer una cordial y eficaz relación de comunicación con un público mayoritariamente campesino (2009: 80).

Una de esas obritas es la *Farsa infantil de la Fiera Risueña* [1934] que, ya desde su título, establece un correlato con la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* [1909] de Valle-Inclán, como ya indicó Manuel Aznar Soler (1981).

Desde una perspectiva afín, el escritor César Arconada en otra farsa, en este caso «dramática», *La conquista de Madrid* [1937], retrató a Franco, sus generales, el Obispo de Salamanca, el poeta Pemán y una ralea de Falangistas y Moros como coro acompañante, investidos todos ellos con caretas, en una comparsa grotesca que habría de recordar a la camarilla del general Orbaneja en *La hija del capitán*. Si bien es cierto que su tono y sus burlas resultan mucho menos agudas y más evidentes que las de Valle-

Inclán (así las cosas, Franco se muestra como una persona extremadamente presumida que solo se preocupa de estar guapo en los desfiles y en sumar y que le sienten bien las cruces del uniforme), no por ello sus líneas pierden comicidad o rebajan lo inclemente de su parodia. Transcribo como ejemplo una de las acotaciones de presentación de figuras:

Caricatura. Mucha acentuación de los grotescos MOLA y YAGÜE; con dos escobas barren el piso donde pasa FRANCO. EL OBISPO, con la sotana remangada, reparte bendiciones. QUEIPO, con una botella en la mano y otras dos en cada bolsillo de la guerra. Detrás, PEMÁN, con dos alitas en la espalda, una pequeña lira en la mano y un gran clavel en el ojal de la solapa (Arconada, 2009: 157).

En lo que atañe a las víctimas que ese grupo bufo pero sanguinario había ido arrastrando, tomarán cuerpo en el escenario-juzgado como «sombras» que aumentarán entre reproches e insultos su deformación, «sombras que corresponden a muertos. Por lo tanto, los actores deben estar caracterizados de muertos y tener el aspecto y la inflexión de voz como de muertos que hablasen» (Arconada, 2009: 157). Y es que la obra, como previene el autor, se ha de desarrollar en dos ambientes distintos: uno realista y definido (con rasgos esperpénticos) y otro misterioso y sin precisar (con rasgos simbolistas), pero que todo lo circunda y al que Arconada definió como «el mundo del dolor y de la acusación» (2009: 156).

En las antípodas formales de Dieste y de Arconada, José Herrera Petere, otro dramaturgo que practicó un teatro de urgencia durante la contienda, en este caso basado en la escenificación de romances, incluirá sencillos pero eficaces recursos esperpénticos de distorsión y animalización en la descripción del enemigo. Por ejemplo, en su texto *La voz de España* [1937], el personaje fascista ocultará al cobarde soldado republicano su verdadero aspecto anfibio, con colmillos y garras penetrantes, en consonancia con su representación en la cartelería republicana (López Fernández, 2015).

Como sea, el influjo de Valle-Inclán en las filas literarias de la izquierda no se vio restringido al teatro. Sin ir más lejos, en la novela de redobles propagandísticos del citado Herrere Petere *Acero de Madrid: una epopeya*, publicada también (como la reedición de *Tirano Banderas* y de *La corte de los milagros*) en la editorial Nuestro Pueblo en 1938, los críticos Andrés Trapiello y Cristián H. Ricci han visto continuas alusiones irónicas a la tradición literaria de la que parten sus personajes, «desde el Arcipreste a Valle-Inclán» (Ricci, 2009: 255). La relación estilística que contrae la novela de Herrera Petere –Premio Nacional de Literatura de 1938– con el autor gallego es, sin embargo, más profunda.

Rescato para ejemplificarlo el puente entre los capítulos tercero y cuarto, cuando se nos transmite la euforia popular por la primera escaramuza ganada al bando alcista en julio de 1936. En estas circunstancias el narrador acota –y normaliza por unos instantes– la realidad de la asediada ciudad, para lo cual parte de un modelo trimembre, como el empleado por Valle-Inclán –era uno de sus recursos fetiche– al inicio de *Luces de Bohemia*. Este ubicaba la acción «en un Madrid absurdo, brillante y hambriento», que en la novela de Herrera Petere pasa a ser, de nuevo en masculino, «un Madrid tan alegre, tan tranquilo, tan trasnochador» (1979: 68).

El lector contemporáneo sabía, sin embargo, que este entusiasta panorama iba a ser trágicamente sacudido, por lo que Herrera Petere se permite una máxima brillante, que bien podría haber pergeñado un exultante Max Estrella: «¡Fue como un aldabonazo en la puerta de una caverna profunda llena de resonancias!». La inspiración poética, nunca tan alta como en este tramo de la novela-reportaje sobre el heroísmo y la cotidianidad en los esfuerzos de resistencia de la capital<sup>54</sup>, se prolonga entonces en el siguiente capítulo, titulado «Lava de Madrid». En sus páginas Herrera Petere auspicia, a modo de réplica para aquel Madrid tranquilo, su metáfora más afortunada de la ciudad, representada ahora como un inmenso contenedor y surtidor de sangre, a cuyos poseedores irá registrando en variadas escenas costumbristas. Cito el inicio del pasaje: «Madrid se derramó como un volcán. La lava roja había subido del subsuelo y se esparcía por los campos. La lava contenida de siglos, deseosa de sol, de participar en la vida y en la muerte, de abrasar, de quemar todo lo perdida. Roja, inocente y terrible» (1979: 69). De nuevo otra trimembración, ahora más lucida, de regusto esperpéntico.

Esta imagen esencial de la sangre derramada (de la gente derramándose), a veces como fruta, otras regando las calles o corroyendo al enemigo, constituirá todo un tópico de la novela republicana en plena contienda: «Desangrándose gota a gota el pueblo español construye una verdad gigantesca», se lee en una de las escenas más climáticas de la novela de Ramón J. Sender *Contraataque* [1938]. No podía la faltar la referencia al aragonés, quizás el escritor «de avanzada» más sobresaliente, en un estudio sobre la pervivencia del estilo de Valle-Inclán. En un ensayo de madurez, titulado *Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia* [1965], aún no suficientemente ponderado por la Academia, Sender enjuiciaba que «La época anterior a la guerra civil española era la de Valle-Inclán.

---

<sup>54</sup> Para obtener una perspectiva más completa sobre las numerosas novelas y cuentos que trataron este tema remito al profuso artículo «Madrid en la narrativa republicana del 36 al 39», de Luis Antonio Esteve (1999).



[...] Todo era grotesco entonces en España. [...] Hasta el crimen tenía, como los esperpentos, un tono de inocencia macabra». Y lapidaba su reflexión con la siguiente nota fatalista: «Detrás de esa actitud [esperpéntica] de Valle-Inclán sólo podía haber dos cosas: una sorda desesperanza y un resentimiento amargo contra la providencia» (Sender, 1965: 139).

La relación literaria que media, no en vano, entre Sender y Valle-Inclán, se asemeja a la de un animoso discípulo y un sombrío maestro, deudos ambos de diferentes romanticismos. Si ya en su novela *Siete domingos rojos* [1932] no disimulaba Sender sus brochazos grotescos en los pasajes más áridos y violentos de la novela (que escenificaba las protestas y el espíritu anarcosindicalistas durante los años 30); en su siguiente producción, *La noche de las cien cabezas* [1934], subtitulada «Novela de un tiempo en delirio», las pinceladas más negras toman la obra y marcan las descripciones en torno al tema fetiche de todo expresionismo: la muerte. En su brillante lectura sobre la novela, el profesor José Luis Calvo Carilla (1997 y 2018), iluminó que esta remitía al apocalipsis, a la necesidad, primero, de la destrucción de un mundo desigual y lleno de odio y a la futura realización, después, de una utopía libertaria, lo que le haría coincidir con los postulados del «nuevo romanticismo» de Díaz Fernández, aunque de un modo no intuitivo o, al menos, no realista. Y es que la novela nos fuerza a contemplar una sublime lluvia de cabezas de difuntos que van cayendo sobre dos simbólicas figuras, abrazadas en un nicho del cementerio (pocos paisajes más románticos): un pícaro arrastrado –Evaristo, *El Rano*– y un obrero metalúrgico que, sin ninguna grandeza, han muerto de frío en la madrugada, como Max Estrella en *Luces de bohemia*. Esta es la escena en la que se presenta la alucinada «tromba» de cabezas (a las que a veces llama maxestrellamente «cráneos») que sacudirá el cementerio, todavía sin desvelar su contenido, justo después de que se haya producido una abundante nevada («cayo la nieve durante todo el día y casi toda la noche. Los caminos, los campos, quedaron borrados. También se borraron en Zaragoza, en Logroño, en Andalucía huellas de sangre fresca» [Sender, 2018: 54]), que, como ocurre con la narración de la tromba, recuerda irremisiblemente al cierre del relato «Los Muertos» [1914], de James Joyce<sup>55</sup>:

---

<sup>55</sup> Transcribo para su cotejo una traducción del párrafo final del relato:

Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda. Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégaro de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. Reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre

Entre el viejo cementerio y la ciudad se había producido una tromba. Su cargamento era muy raro. Recorría las calles de la ciudad absorbiendo cuanto encontraba. Aullaba y gemía con furia, recogiendo en el campo, en los barrios apartados de las ciudades, impulsos frenéticos. Alentaba entre el cielo y la tierra como un monstruo fatigado de su propia furia y, sin embargo, con un entusiasmo negro creciente, nacido en la entraña de una noche desconocida por los árboles y por los niños. En la tromba había agua de huracán teñida de rojo. Pero el rojo no tiene luz propia, como el blanco, y en las sombras es una sombra más. El agua del huracán giraba en remolinos viscosos. La sangre había dado a las sombras la suavidad coherente de la glicerina y apelmazaba el aire en rachas. Eran las crenchas aplastadas del monstruo. Su rugido, su voz, a veces suplicante o iracunda, se podía desintegrar desde las sombras del nicho. La conocían muy bien el Rano y el obrero metalúrgico. A veces rugía y amenazaba el hambre y la impotencia; otras, lloraba y suplicaba el odio; quizá el resentimiento amarillo contra el bienestar y contra la ostentación, cantaban su sarcasmo. En la tromba había frío. El mismo frío de los nichos, que rondaba en tantos millones de hogares; el frío del jornal escaso e inseguro, de los brazos de alquiler con los músculos flojos y ateridos. El frío, también, de los fracasos acumulados no ya sobre el propio ánimo, sino sobre la carne de los hijos y sobre los ojos mortecinos de la mujer. ¿Por qué las mujeres de los barrios extremos tienen la mirada vacía? Aquella mirada estaba en la tromba, que lloraba con voz de niño o de mujer. Eran miradas de jornalero de menos de cuatro pesetas. ¿Y por qué? ¿Es el hambre? ¿Basta con el hambre para que los ojos de las mujeres proletarias pierdan la dulzura, e incapacitados para el odio se mueran de inutilidad, de imposibilidad? La tromba gemía por ellas su propia angustia gris. Traía también el odio concentrado del huelguista contra el esquirol, del esquirol contra el capataz, del capataz contra huelguistas, esquiroles y contra los amos; el rumor de la máquina mal engrasada, de los cojinetes obligados a traicionar al obrero e insuficientes para satisfacer al amor; el clamor de las sirenas de las fábricas, sirenas odiosas, cónicas, puntuales, que nunca se sabía de parte de quién se ponían... (Sender, 2018: 73-74).

En una afilada vuelta de tuerca, Sender acaba ligando la materia espectral de esa tromba furiosa con la cotidianidad ruin del proletariado, añadiendo a su atezada estética un corrosivo mensaje político, pues asumir esta ligazón supone reconocer que las carencias de los obreros y sus familias son carencias de muerte. En forma de oscuros mensajeros descenderán a partir de ahora por turnos cabezas muertas, que tomarán la palabra para contar su desgraciado «caso» y su responsabilidad social, y ser desenmascarados de un modo sardónico e implacable. La novela adquiere entonces un carácter teatral farsesco, no tan alejado en su empleo de lo alegórico o en su recurrencia a los fantoches (en este caso en forma de titiritescas cabezas parlantes) de los

---

las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duermevera al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos (Joyce, 1999: 122)

planteamientos de la escena vanguardista de los años 30. Lo advierte con otra terminología José Luis Calvo Carilla: «ante los ojos del Rano y del obrero metalúrgico como espectadores de excepción, se representa un macabro auto sacramental» (1997: 327), que parece dividido en distintas encarnaciones de ensueños o caprichos goyescos. Aun así, sentencia el profesor, si bien «se ha apuntado la presencia de Quevedo y de Goya en *La noche de las cien cabezas*, el eslabón más activo de esa tradición sombría y grotesca es el Valle de los esperpentos» (1997: 329). Sin ningún ánimo de cuestionar tal adscripción, quisiera volver al nacimiento original de toda esta corriente fúnebre e insistir en que la lógica elemental de *La noche de las cien cabezas* (es decir, por tramos diferenciados un muerto tras otro van desvelando su historia y su estigma a dos personajes que funcionan como asideros del lector en un universo traspasado por una retórica del castigo) es la misma que sigue el *Infierno* de Dante. De hecho, no sería impropio hablar de *La noche de las cien cabezas* como una suerte de relectura vanguardista y política, es decir «de avanzada», de la *Commedia*. Dicha interpretación se refuerza en el penúltimo capítulo de Sender, cuando un emblemático «Dios negro», el de los instintos («Dios primario que asoma en la vida vulgar a través del robo, del crimen, de todas las formas de la violencia determinadas por el instinto desviado o insatisfecho» [Sender, 2018: 311]), acaba triunfando sobre el ejemplar «Dios blanco», en opuesta correspondencia a la imagen de Satán, vencido y atrapado en el hielo, que se proyecta en el penúltimo canto del *Infierno*.

Aunque pueda parecer extraño, este arraigo dantesco refuerza en otras direcciones el vínculo entre Ramón J. Sender y Ramón del Valle-Inclán, que tenía al florentino por una de sus lecturas de cabecera. El crítico Enrique Torner (1996) sostenía, incluso, que este fue el mayor impulsor en la recurrencia al número tres por parte del gallego. Más concretamente hay una obra pre-esperpéntica de Valle-Inclán que está traspasada de referencias al *Infierno* y cuyo recuerdo estético es muy probable que inspirara no solo pasajes de *La noche de las cien cabezas*, sino más tarde algunas de las escenas de batalla o escarnio más hoscas de la narrativa de la Guerra Civil, y que conviene ahora recuperar por su carácter de artefacto político, en este caso en apoyo de los aliados durante la I Guerra Mundial. Me refiero a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* [1917].

#### IV. 1. LA GUERRA COMO INFIERNO. EL MODELO NARRATIVO DE *LA MEDIA NOCHE*

Entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre del año 1916 Valle-Inclán sobrevoló nueve veces el frente próximo a Verdún, en su ejercicio de corresponsal de la Gran Guerra para el diario madrileño *El Imparcial* y el bonaerense *La Nación*, y vertió sus impresiones en un libro decisivo en su trayectoria: *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. El origen del subtítulo se puede deducir de unas declaraciones que concedió en el *Imparcial* a la vuelta de una incursión: «La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni como unos cuantos muertos y heridos que se cuentan luego en las estadísticas; hay que verla desde una estrella, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio» (en Dougherty, 1983: 82). El objetivo de Valle-Inclán en su proyecto más experimental hasta la fecha era –recuérdese– captar todos los ángulos del frente por medio de la fragmentación de escenas, la multiplicidad de focos espaciales y otras técnicas cinemáticas que consiguieran crear una ilusión de simultaneidad. Una visión global –cubista, si se quiere– de la guerra. Resulta muy significativo, y apenas se ha incidido en ello, que el espanto real de un frente infinito configurara su primera imagen «desde el aire», que las primeras figurillas de su demiúrgico retablo fueran soldados ensangrentándose, mutilados, con aspavientos de muerte. Una espeluznante panorámica que, además, es retratada a oscuras, inundada de sombras y veladuras («caso gris de niebla», «hondura tenebrosa», «cielos negros», «luz indecisa de alba»...), pues cualquier fogonazo o resplandor («lagartija de llamas») significaba el desastre. Esto se comprueba especialmente en el capítulo IX de la obra, que remeda en su recorrido el incipiente lenguaje cinematográfico, y donde a todo golpe de luz le corresponde un reguero de víctimas rápidamente despachadas. Dejan una pesadillesca impresión y se pasa al siguiente destello:

¡Los ecos de la guerra se enlazan desde la costa norteña hasta los montes alsacianos! Al estampido de las bombas surgen las llamas de los incendios: arden las mieses, y las sobrecogidas aldeas, y las ciudades que lloran al derrumbarse las torres de sus catedrales. Caen miles y miles de soldados en la gran batalla nocturna, y quedan rígidos y fríos bajo el temblor de las estrellas. Las escuadras se aclaran de pronto: a veces, rompiéndose por el centro para buscar el ataque de flanco, a veces bajo una bomba que estalla y abre en ellas brecha como en el fuerte muro de un castillo. Las ametralladoras cruzan sus fuegos haciendo raya, desgranar sus tiros sobre anchos espacios, arrasan las líneas de soldados: unos, caen al modo de peleles recogiendo grotescamente sus piernas; otros, abren los brazos y quedan

aplastados sobre la tierra; otros, se doblan muy despacio sobre el hombro del camarada. Y entre tan diversos modos de morir, se arrastran los heridos oprimiéndose las carnes desgarradas, sintiendo fluir entre los dedos la sangre tibia, dilatados los ojos con el horror de ser hechos prisioneros. Miles de cañones hacen fuego en batería, y bajo el impulso de los grandes proyectiles, se abre el aire con aquella queja dilatada y profunda que tienen las gatas al parir (Valle-Inclán, 1995: 175).

Detrás de esta exposición de muerte, que sobresale por la plasticidad y cromatismo de sus cuadros de horror (en lo que Valle-Inclán, vista luego la narrativa de la Guerra Civil, se mostrará como todo un precursor), late un propósito hasta cierto punto propagandístico: busca alimentar la congoja y la impotencia del lector por la masacre a los soldados franceses. Y es que, si al escritor no le guiaba un objetivo meramente testimonial de la contienda, tampoco tenía una posición neutral del conflicto. El 5 de julio de 1915 había firmado en el periódico *El Liberal*, junto con otros intelectuales, un manifiesto aliadófilo y *La media noche* se empapará, de hecho, de uno de los tópicos más pujantes asociados a este ideario, según el cual el ejército germano encarnaba la destrucción del «alma y la civilización latinas» —en palabras de Víctor Gabor (1918)—, «del mundo clásico», que representaba Francia. El mensaje se hace explícito en el capítulo XIX del libro, cuando una paciente francesa, violada y encinta de un soldado alemán, declara al médico que la atiende que el origen del conflicto se debe al odio a su país. Él precisa que se debe al «odio al mundo clásico. Odio de incluseros a los que tienen abolengo» (Valle-Inclán, 1995: 188).<sup>56</sup>

Lo interesante de la visión de este mundo clásico, todavía imprecisa, es que no queda estanca en el engranaje del texto. Lo cuele y lo define Valle-Inclán a través de un apreciable número de imágenes. A veces, muy reconocibles. Por ejemplo, el combate se presentará como armoniosa, ideal arquitectura en la que ruge la «ciega voluntad genesíaca que arrastra a los héroes de la tragedia antigua» (1995: 209); aunque, si todo resulta trágico en las víctimas francesas, solo «lo teatral» —arguye con desprecio un general inglés— es propio de los alemanes. Otras veces la referencia a esta tradición clásica solo se sugerirá, o no será tan evidente. Así las cosas, en los últimos fragmentos de la obra

---

<sup>56</sup> Desde una óptica europea, el veredicto suma mucho interés al posicionamiento vanguardista del autor en este volumen, pues asistimos con consternación al espectáculo terrible que genera el paso de la maquinaria de guerra destructora por varios paisajes naturales y artísticos. Parece, pues, escasamente probable que Valle-Inclán compartiera alguna vez la impresión de que «un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia» (Marinetti, 1909: 6), como seguramente imputaba al enemigo.

asoman comparaciones en las que los vencidos parecen «bueyes desalentados», las tropas se incorporan con «rumor de ganado»... Se nos está proyectando una nunca explícita *hecatombe* en su sentido etimológico –sacrificio de cien bueyes–, que será rematada con ironía en el capítulo final, cuando Valle-Inclán menciona que unos soldados están sacrificando, lejos de la batalla, algunas vacas y novillos. Uno de los objetivos de este libro era, al fin y al cabo, plasmar un movimiento continuo. Si se desatiende esta clave ha de extrañar también que en el capítulo XXXVII el narrador asemeje a sus combatientes en el capítulo XXXVII con «figuras de un friso». Con parecida intención, en un pasaje anterior una granada estallaba junto a dos voluntarios que reparaban una avería, quedando ambos «en un escorzo blando, sin horror, como dos hermanos que se besan» (1995: 186). No es simple bagaje modernista: próximos a su fin se les inmortaliza en una instantánea, nos los imaginamos marmóreos y estetizados en virtud de su muerte heroica. En la *Ilíada* era la mortalidad la que otorgaba al personaje su estatuto de héroe. Muchos tramos han transcurrido desde esta hasta que Valle-Inclán exprese en el capítulo XXXIII (que se inicia con la exclamación «¡Cólera magnífica!», como –oh musa– la de Aquiles) que «sólo la muerte hace al mundo divino».

Tanta es la distancia que los muertos –desde su inminencia hasta los cementerios–, y no los mortales, van a convertirse en los verdaderos protagonistas de *La media noche*, pero en su colectividad, en su anonimia. Se trasciende así a los personajes de Homero, pero también a los penantes individualizados de *La Commedia*, cuya referencia no sólo le sirve a Valle-Inclán como muestra del legado (clásico) medieval, y complemento, por ende, de todas las iglesias góticas en ruinas, descritas de forma cubista, que coloca en cada aproximación a un paraje devastado; sino que el imaginario infernal dantesco se asienta como uno de los sedimentos de la novela, con bastante lógica. Y es que estos soldados, condenados hacia la muerte, sólo pueden habitar un espacio: el infierno. Es la Gran Guerra la que certifica el tópico de «la guerra como infierno». Y Valle-Inclán lo recrea acudiendo a una estética –patrimonial– aprendida con el florentino, quien, como desbrozó Erich Auerbach en su ensayo fundacional *Mímesis* [1946], patentó un realismo corporal a la hora de hablar de los tormentos humanos y desplegó en la *Commedia* una contención y dinamismo narrativos («un movimiento vivo») inéditos hasta entonces. Resulta entendible que el autor gallego llegara a trasladar, incluso, algunas de sus secuencias en *La media noche*.

Por ejemplo, en el capítulo VI se narra la inmersión de dos centinelas en el campo alemán. Algo breve, en media página habrán muerto, pero antes con las «carnes estremecidas pisan sobre un montón de cadáveres medio enterrados en la nieve» (1995: 112) de cuyo olor se contagian. En el noveno círculo del infierno, el de los traidores, aún impregnados del hedor a putrefacto que despedían los castigados en la última *bolgia*, Dante, horrorizado («terror me viene», confiesa, «y siempre me vendrá de aquellos hielos» [Alighieri 2009: 272]), avanza con Virgilio entre cabezas amoratadas de frío y soterradas en el hielo hasta pisar una de ellas. La reminiscencia no parece casual. Como tampoco parece casual que la primera versión de *La media noche*, publicada en *El Imparcial* a lo largo de nueve entregas –como círculos hay en la obra dantesca–, no se organizara en los definitivos XL capítulos de las ediciones posteriores, sino en XXXIV, justo el número de cantos del *Inferno*. En este sentido, Valle-Inclán apuesta como Dante por una geometrización del horror (que Rafael Argullol encontraba «casi tranquilizadora» [2007: 61] en el florentino frente, a un apocalipsis sin orden) para su infierno expresionista.

Veinte años después, las aglomeraciones y fragmentaciones de soldados caídos que presenta *La media noche* así como bastantes escenas pavorosas de la *Divina Comedia* o las descripciones de escaramuzas y buscadores de muertos contenidas en muchas novelas sobre la guerra de Marruecos, servirán de fuente literaria para encauzar la narrativa de y durante la Guerra Civil. Contienda que la propaganda republicana (pues pocos golpes de realidad bélica hay más desalentadores que recuperar la consciencia de luchar contra un «hermano» y no contra una ideología) representó como una invasión enemiga, a la que se habrían sumado, en terreno propio, adláteres traidores y ajenos a la realidad española. En otras palabras, el verdadero mal radicaba en el fascismo que les agrupaba a todos, y este será proyectado, desde la cartelería más masiva (López Fernández, 2015) a la literatura más elevada, como una bestia bárbara y destructora, o incluso la Muerte misma, sembradora de tumbas, que viene a hollar la civilización occidental –y, por tanto, también el mundo clásico–.<sup>57</sup> Todas estas implicaciones aparecen en la novela-secuencia *Contraataque*, de Ramón J. Sender [1938].

---

<sup>57</sup> Más adelante la propaganda alcista revertirá este mensaje y aplicará su contenido al comunismo con bastante recurrencia. Esto se evidencia, por ejemplo, en las cubiertas más populares de los llamados «relatos de cautivos», sobre las checas de la República, que se publicaron sin cesar desde 1938 a 1942, como:

*Madrid bajo las hordas* (1938), de Fernando Sanabria, o *Cárceles rojas. Memorias de un oficial de Prisiones sobre las cárceles y checas de Madrid* (1939), de Daniel España, donde se ilustra como cancerbero y destructor

V. VALLE-INCLÁN COMO PERSONAJE LITERARIO EN *CONTRAATAQUE* DE RAMÓN J. SENDER Y *MADRID, DE CORTE A CHEKA*, DE AGUSTÍN DE FOXÁ

Si con su primera obra, *Imán* [1930], Ramón J. Sender había renovado la retórica colonial del conflicto marroquí, ocho años después el autor aragonés volvería a agitar otro panorama narrativo, en este caso la novelística republicana en guerra, en un intento de asimilación de las técnicas del reportaje, difundidas y asumidas ya en el citado Primer Congreso de Escritores para la Defensa de la cultura [1935]. *Contraataque* se enmarcaría como una «novela-retrato», según el organigrama de Blanche Gelfant, donde todas las dobleces del Madrid sitiado, desde sus gritos de efusión unánime hasta las contradicciones en la que incurren los milicianos, se descubren a través de mirada de un personaje focalizado. Escasean, por tanto, los diálogos que rompan la continuidad de esa capital resistente, colectiva y, poco a poco, detalladamente devastada. La lente narrativa, figuradamente distanciada, se centra entonces en escenas de guerra paralelas o contrapuestas que se sostienen sobre motivos simbólicos (como la muerte que sirve de enlace entre la aviación y una ciudad personalizada) y de perennes claroscuros, reflejo de la tenebrosidad del fascismo (monstruo aniquilador de la cultura y la sociedad), que dota a sus calles de un aspecto siniestro y hasta fantástico, frente a la luz que emana del proletariado... Ante esta tesitura, muy acorde con la iconografía de los sindicatos marxistas, resulta especialmente significativo que la novela se abra –aparece ya en la tercera página– con el recuerdo en *flashback* de las palabras iluminadoras de un redivivo Ramón del Valle-Inclán, que regresa fugazmente a la literatura ahora como personaje para enunciar su parlamento, a instancias de la memoria del protagonista, que nos cuenta en primera persona:

El gran escritor Valle-Inclán, que murió poco antes de comenzar la guerra, me decía mirando melancólicamente a la gente desde la terraza del café:

—En treinta años la vida española ha avanzado mucho. Vea usted. Los hombres, las mujeres, son mucho más guapos hoy que cuando yo era joven. La belleza física en España es mucho más frecuente que en otros países. La salud, la alegría de vivir, la inteligencia, el buen gusto han ganado

---

de sus espacios a un gigantesco esqueleto bolchevique armado. Amplifican estas producciones la sencillez de ese cartel lanzado por el Servicio Nacional de Propaganda franquista, «Lo que hay detrás... del comunismo» (1938), en el que una serie de calaveras blancas, que se van desdibujando y esquematizando desde la esquina inferior derecha del papel, avanzan hasta una hoz y un martillo negros –situados en la esquina superior izquierda– que se revelan como esbozo final de sus formas. El mensaje no ofrece discusión. Lo que hay detrás del comunismo es (La) muerte, una masacre sádica, el castigo del hombre (López Fernández, 2016: 225).



todo el terreno perdido por el fanatismo religioso. Somos uno de los pueblos más cultos, más hermosos y más sanos de Europa. Es doloroso pensar que vamos a perder todo esto en unos meses ¡Qué lástima! (Sender, 1978: 8).

Sender materializa de este modo aquel juicio de Jacinto Benavente según el cual: «Valle-Inclán era un magnífico personaje literario. Todo en él era literatura. Su vida y su obra» (1936) como dijo en el adiós al autor que publicó en *La voz* el 8 de enero de 1936. El Valle-Inclán que presenta el narrador aragonés resulta, sin embargo, sereno y macilento, muy alejado de los tonos de proclamas y bravatas que habían configurado su fama. Consigue con esto crear un efecto reposado de cotidianidad y, seguramente, contagiar de aflicción al lector que tuviera en la cabeza al Valle-Inclán más enérgico. El mismo Benavente había reconocido en su estampa que el verdadero Valle-Inclán era un hombre «tímido», en contra de lo que muchos pensaban...

Sin explicitarlo, Sender sugiere con naturalidad su simpatía republicana, una simpatía no movida por un interés personal o un compromiso ideológico, sino por el progreso tangible que el espíritu reformista ha ocasionado en el modo de vida español, y que se nota hasta en su estética (poderosa razón valleinclanesca). Con mucho cálculo por parte del escritor, el dolor final de Valle-Inclán ante la pérdida de lo todo lo logrado, enunciado en plural («vamos a perder»), le coliga casi inmediatamente con el posicionamiento ideológico del narrador y, por ende, con el del lector. No solo eso, el personaje se permite realizar una acertada premonición del surgimiento de la guerra, con la que demuestra una sensibilidad extremadamente lúcida, casi sobrenatural, y de nuevo –y no menos importante– muy lorquiana.<sup>58</sup> Vuelve a coincidir la representación de ambos escritores en la propaganda republicana. Más adelante, aclarará el narrador, de una forma que recuerda mucho al modelo de verosimilitud desplegado por Javier Cercas en *Soldados de Salamina* [2001] (es decir, reproducir con precisión cada palabra del diálogo y apuntar cada detalle del encuentro, para luego emborronar el origen de la principal –y ficcional– revelación<sup>59</sup>), que ese barrunto de Valle-Inclán respondía a que:

---

<sup>58</sup> Al cabo, fue el artista granadino –y no Valle-Inclán, retirado en un sanatorio gallego– quien sufrió durante sus últimos meses intensas visiones de muerte y premociones de una tragedia nacional (más en Gibson, [1998]). Es debido a esta macabra –y acertada– reiteración por lo que, como enunció Marcos Ordóñez (2007), se hace tan difícil no sentir un escalofrío al leer en *Así que pasen cinco años*, terminada en agosto de 1931, la funesta advertencia que realiza el personaje de El Joven: «Así que pasen cinco años caeremos todos en un pozo profundo».

<sup>59</sup> Así ocurre con el descubrimiento del héroe principal de la novela, el soldado Miralles, en la autoficción de Cercas. Es el personaje de Roberto Bolaño quien le habla de él, pero su irrupción en la conversación

Presentía la sangre, el hambre, los horrores de una guerra civil. Creíamos que exageraba. A mí mismo (claro es que yo vine a la vida dentro de este siglo, cuando ya era posible bañarse y comprar libros y no conocí la generación de Valle Inclán), me parecía que sus temores iban más lejos de la realidad. Pero, ¡cuántas profecías en sus palabras! Y no solo en estas, sino en sus augurios sobre la relación de Franco con el fascismo alemán e italiano y otros detalles de la guerra que se avecinaba. Con sus ojos perdidos en la vaguedad del presentimiento, repetía:

—¡Qué lástima!

Hoy nos duelen esas palabras viendo a nuestra España herida, envilecida y puesta en almoneda. Pero confieso que entonces, si alguna vez aceptaba los presagios del gran escritor, era para creerlos una verdadera promesa. El día que intenten algo las fuerzas antisociales de España —pensábamos muchos—, serán definitivamente aplastadas (Sender, 1978: 8).

En consonancia con la pintura que César Falcón o Rafael Dieste habían hecho de él, Valle-Inclán —propaganda mediante— se revela en este pasaje como un sabio místico y comprometido, de posición («nuestra España») próxima al Frente Popular y del que se citan explícitamente sus recelos contra el fascismo y sus avisos de una guerra próxima ligada a sus tropelías, cuyas consecuencias rumia en esa apesadumbrada coda: «¡Qué lástima!». En agosto de 1935, el verdadero Ramón del Valle-Inclán ya había alertado al diario *Ahora* en un tono aguzado y retador, que le es mucho más propio: «A España en todos sus intentos de regeneración, le sale siempre la misma sarna de perros sarnosos» (*Ahora*, 25-VIII-1935). ¿Por qué entonces tanta insistencia por parte de los escritores republicanos en asegurar su carácter revolucionario e incluso su lealtad al gobierno (vuelvo a remitir al prólogo que Antonio Machado hizo a *La corte de los milagros* en el 1938)? ¿Por qué tantos gestos desde las esferas culturales más pujantes para hacer rebasar su papel de personaje-anécdota de Madrid? ¿Por qué proyectar un legado político tan marcado a un viejo escritor que murió —con setenta años— siete meses antes de empezar la guerra y que llevaba enfermo todo el año previo? ¿Qué necesidad había si su

---

resulta una incógnita rodeada de recuerdos precisos que asfixian al lector (para camuflar esa veladura). Transcribo, para ejemplificarlo, el momento en el que Miralles aparece por primera vez:

Después de comer Bolaño me pidió que le acompañara a dar una vuelta por la ciudad. Le acompañé: recorrimos el casco antiguo, caminamos por la Rambla, por la plaza de Catalunya, por la del mercado. Al atardecer tomamos café en el bar del hotel Carlemany, muy cerca de la estación, mientras Bolaño esperaba el tren. Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics, donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella; recuerdo que habló con un entusiasmo inflexible, con una suerte de jubilosa seriedad, poniendo a disposición del relato toda su erudición militar e histórica, que era abrumadora pero no siempre exacta, porque más tarde, cuando consulté varios libros sobre las operaciones militares de la Guerra Civil y la segunda guerra mundial, descubrí que algunas de las fechas y nombres y circunstancias habían sido modificados por su imaginación o su memoria (Cercas, 2001: 122).

antifascismo era, como dijo Manuel Aznar, «público y notorio» (2010: 297), y todos los datos esgrimidos arriba (homenajes, prólogos, declaraciones...) respaldan su afirmación?

La respuesta es sencilla si se revisan los datos del otro bando, el mal llamado «nacional», concretamente su producción narrativa durante la contienda. Y es que la imagen de Valle-Inclán, controvertido actor de sí mismo, o cuál hubiera sido su hipotética contribución a la causa si hubiera vivido unos meses más, también fue un motivo de disputa cultural. Al fin y al cabo, el bando alcista tenía asideros a los que aferrarse, desde la adhesión carlista del autor hasta sus propias declaraciones en 1933 cuando, erigido como Director de la Academia de Bellas Artes de Roma, a instancias de Azaña, dedicó elogiosas palabras a la relevancia artística y política del régimen de Mussolini. No es solo que los espectáculos «promocionados» de la Italia vanguardista y fascista le produjeran honda sugestión o que la vida cultural le pareciera «del más alto rango intelectual y de tradición magnífica» (Valle-Inclán, *El Sol*, 11-XI-1934). Como recuerda María Teresa Cattaneo: «Del fascismo mussoliniano también le gusta la ‘tradición de las fiestas y conmemoraciones’, que con su magnificencia oscurecen las del Vaticano, descritas con vehemente y maligno humor esperpéntico» (2000: 190). También le fascinó la propia figura del *Duce*. Sin ir más lejos, el 3 de julio de 1933 los diarios conservadores *ABC*, *La Época* y *El Siglo Futuro* dieron cuenta, con no poco regodeo, de un inflamado discurso público en el que Valle-Inclán había entronizado a Mussolini como el gran representante moderno del sentido universal y católico de la cultura europea.<sup>60</sup>

Así las cosas, y aunque con desigualdad de motivos y fuerzas, ambos bandos se disputaron el legado del escritor durante la Guerra Civil como referente de prestigio o – si se prefiere– ambos bandos intentaron salvar su figura y su estética del otro, desarrollando distintas maniobras de re-significación ideológica y cultural.

No puede entenderse, si no, que la novela *Madrid, de corte a cheka* [1938] de Agustín de Foxá, quizás la obra más celebrada del bando franquista (y una de las más sobresalientes de la Guerra Civil), publicada el mismo año que *Contraataque*, comience significativamente con la estampa y la voz de un Valle-Inclán tumultuoso y recio, en las antípodas del retrato contemplativo de Sender. Cito el primer párrafo de la obra:

---

<sup>60</sup> Como bien apuntó Alberca [2015: 604], los diarios de izquierdas optaron por un conveniente silencio ante estas transparentes declaraciones de admiración, que debieron causar no poca perplejidad y hasta indignación, pues el autor era tenido en ciertos sectores republicanos por un fervoroso simpatizante comunista. Solo *El Sol* comentó sus palabras, y lo hizo para intentar restarles importancia, justificándolas «por la desbordante imaginación de don Ramón» (1933: 6) y su habitual histrionismo en estos actos.

Zambra y revuelo en la cacharrería del Ateneo. Llegaba don Ramón con sus barbas de padre Tajo, sucio, traslúcido y mordaz. Hablaba a voces contra el general Primo de Rivera.

—Ese espadón de Loja...

—Don Ramón, a la salida nos esperan «los carcas».

Sentíase Valle-Inclán guerrillero de Oriamendi. Pidieron unas gaseosas de bolita, y decía:

—Estoy manso, como todos los animales que comen hierba. No puedo ser vegetariano.

Le interrumpió Monís, un catedrático miope y rizoso de Murcia, fundador de la FUE y abonado al cine club.

—¿Qué me dice entonces de los toros de lidia?

Le miró Don Ramón con el ojo ardiente de Bradomín.

—Los toros toman una pasta de sal y hierba. En realidad, comen mojama.

Y estalló la risa aduladora (Foxá, 1993: 9).

En esta suerte de episodio nacional, Foxá propone al lector un fresco interesado de la vida en Madrid desde los días previos a la proclamación de la República hasta septiembre de 1937, a través del testimonio de las andanzas y la evolución política del personaje de José Félix, quien, igual que el propio autor, consigue al final del relato pasar a Francia para retornar, después, a la zona sublevada como falangista convencido. En otras palabras, contemplamos al personaje de Valle-Inclán desde los ojos —admirados— de José Félix. La crítica (Julio Rodríguez Puértolas [1987], Andrés Trapiello [2010], Ignacio Soldevila [2001]...) no ha dejado de incidir en que «el remedo del estilo valleinclanesco fue abrumador en *Madrid, de corte a cheka*, así como no son parvas las deudas que la concepción de su obra teatral *Baile en Capitanía* [1944] contrajo con la trilogía *La guerra carlista*» (Mainer, 2015); sin embargo, no ha analizado nunca el sentido contextual de que sea el escritor gallego quien abra la novela ni el uso propagandístico que se hace de su imagen trasladada a la ficción. Y eso que el párrafo citado arriba está trufado de meticulosas estrategias de apropiación y credibilidad por parte de Foxá.

Para empezar, se refiere al autor como «don Ramón», y no como «el gran escritor Valle-Inclán» que dijera Sender. Tal familiaridad resulta muy eficaz, pues implica que no hay necesidad de presentarlo al público: su apelativo muestra un referente conocido y venerable al mismo tiempo. Tan populares como don Ramón fueron las críticas furibundas que el escritor lanzó a Primo de Rivera; y Foxá, lejos de ocultarlas, las refleja en la primera línea de diálogo de su novela, si bien las dota de un aire de exabrupto, de comentario bufonesco, que rebaja su trascendencia. De hecho, en cuanto tiene ocasión

Foxá desliza la filiación carlista de Valle-Inclán: «sentíase guerrillero de Oriamendi» (*La marcha de Oriamendi* era el himno carlista<sup>61</sup>), en un intento de despejar cualquier sospecha de ideario revolucionario real por parte del escritor. A partir de aquí, si este se deja traslucir será solo como un devaneo pasajero, una moda adquirida de su círculo de ateneístas (rematados con trazos caricaturescos), y así lo debía comprender el lector «nacional». El Valle-Inclán que se pretende dibujar en *Madrid, de corte a cheka* no es más republicano que José Félix, o, en todo caso, se descubre como un republicano engañado, fraudulento, de relumbrón. Unas páginas más adelante, Foxá asentará incluso la ideología tradicionalista que imputa al autor en la recreación de uno de sus célebres discursos. Escribe: «Don Ramón estaba magnífico. Hablaba de Roma, de los jardines del Vaticano y de don Carlos María Isidro», una astuta tríada que conecta a Valle-Inclán, primero, con el mundo clásico y el fascismo italiano, después, con la sensibilidad modernista y la Iglesia Católica, y por último con la monarquía y el legado carlista.

Para dotar de mayor verosimilitud a esta y a otras evocaciones del escritor, lo que hará Foxá será exhibir desde el primer párrafo un conocimiento bastante próximo de sus peripecias vitales, a través del cual el lector accede a un registro de la intimidad del personaje que, poco como, le redondea. Así ocurre cuando se manifiestan los problemas digestivos de Valle-Inclán —que el autor verdaderamente sufría—. Y no menos agudo, por parte de Foxá, resulta el dominio de su obra literaria. Por ejemplo, en el fragmento aludido el ficticio Valle-Inclán se desquitaba de su imagen vulnerable de comedor de hierba haciendo un chiste sobre toros de lidia. La elección del marco no es inocente. Recuérdese que el personaje de Don Estrafalario iluminaba su teoría sobre el esperpento en el prólogo de *Los Cuernos de don Friolera* tomando como ejemplo la emoción estética que causaban los toros de lidia<sup>62</sup>. Es ese conocimiento hábilmente distribuido lo que permite a Foxá

---

<sup>61</sup> Además, durante la Guerra Civil fue empleado como himno del grupo Requeté y, después, se convirtió en canto oficial de la España nacional, junto con el «Cara al sol» y la «Marcha Real» a la que puso letra José María Pemán, según decreto del 27 de febrero de 1937 aprobado por Franco (más sobre el tema en De la Ossa [2011]).

<sup>62</sup> Transcribo el diálogo en cuestión:

DON ESTRAFALARIO.— Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, sin incapaces para la emoción estética de la lidia: su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de cerebración inconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de aquellos rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcillas en el arca de cenar, crea usted que no se conmovían. ¿Por ventura los ha visto usted llorar cuando un barreno destripa una cantera?

DON MANOLITO.—¿Y usted supone que no se conmueven por estar más lejos sensiblemente de las rocas que de los caballos? [...] Hay que amar, Don Estrafalario: la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética, y la de usted.

DON ESTRAFALARIO.—La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa... (Valle-Inclán, 2018: 123-124).

mencionar las dos obras más abiertamente revolucionarias de Valle-Inclán, y camuflarlas inmediatamente después. Le basta con superponer una estampa heráldica y reaccionaria, que se presume más arraigada, pues no ha parado de repetirse en las líneas previas, y reforzar la visión más excéntrica y disparatada del personaje (de ahí la elección del verbo *delirar*): «se hablaba de *El Ruedo Ibérico* y de *Tirano Banderas*, y deliraba don Ramón entre árboles genealógicos y condes y capellanes gallegos» (Foxá, 1993: 11).

Como sea, la técnica de apropiación más notable que realizó Foxá de la figura y de la estética del escritor radica precisamente en esa imitación sistemática del estilo léxico y secuencial del último Valle-Inclán. ¿Acaso no resulta extraño que una novela se inicie sin mediación de ninguna acción verbal? La apertura de *Madrid, de corte a cheka* recuerda más a una acotación, con evidentes significaciones fónicas (por ejemplo, de las vibrantes): «Zambra y revuelo en la cacharrería del Ateneo. Llegaba don Ramón con sus barbas de padre Tajo, sucio, traslúcido y mordaz». De nuevo la trimembración con dejes de ingenio vanguardista, que popularizó el autor de *Luces de bohemia*. A partir de aquí, Foxá va a seguir y retorcer el patrón esperpéntico, visible ya en los títulos de las tres partes de la novela («Flor de Lys», «Himno de riego», «La hoz y el martillo»).

El tono esperpéntico heredado es palpable en el primer tramo de la novela, donde Foxá retrata, desde su enconada asimilación de cierta técnica que Valle-Inclán utilizó para proyectar a la corte de Isabel II en *El ruedo ibérico*, no pocas escenas de los primeros años de la Segunda República: sus tertulias más acaloradas, sus debates y luchas políticas, sus protagonistas ligeramente distorsionados..., pero con una voluntad cronística y reposada. Todo ello asociado al cronotopo del centro de Madrid (Ateneo, Barrio Latino, Retiro...), propio del autor gallego. A medida que el protagonista José Félix (trasunto del mismo Foxá) se mueve por esta cartografía, constatamos su evolución ideológica —es el hilo estructurador del relato—, desde posiciones filomarxistas hasta su absoluta rendición al credo de Falange. De ahí que resulte tan interesante que, desde su primera descripción en la novela, y como un mantra que se va a repetir después, el adjetivo nuclear que caracterice al personaje sea el de «romántico»: «Era un muchacho de veintidós años, alto, romántico y generoso, que se avergonzaba de su corazón» (Foxá, 1993: 11). El romanticismo, no en vano, fue una de las claves a las que apeló el programa falangista. De hecho, en la visión y reconfiguración posterior de la historia de España que hicieron los vencedores, el «Alzamiento Nacional» (marbete de resonancias románticas), se entendió como la cristalización de un proceso centenario de búsqueda y asunción de una

identidad nacional que se arrastra desde el Romanticismo. Este romanticismo «heroico» o, al menos, exaltado no era, sin embargo, unívoco. Dionisio Ridruejo designó al escritor falangista Samuel Ros como un «romántico de la especie intimista», prefiguración de la llamada «falange melancólica» de la que habló José-Carlos Mainer en su estudio canónico *Falange y Literatura* (1971: 171). Por supuesto, dicho romanticismo tradicionalista y fúnebre<sup>63</sup> difiere mucho del pregonado por Díaz Fernández. Como explica Mechthild Albert:

Mientras que *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández señala el inicio definitivo del interés por la realidad social en el contexto de la avanzada izquierdista, la postura romántica de la derecha significa una huida de la realidad. El romanticismo reaccionario busca siempre elevar el mundo del espíritu, de los muertos y del pasado a la categoría de realidad verdadera, ya se trate del culto a Larra por parte de Pombo, del idealismo neorromántico de Borrás, de los *Nueve puñales* de Sandoval o de la elegía al cementerio de Samuel Ros titulada *Los vivos y los muertos* (1937). El culto a los muertos y a la muerte por parte de Falange, el «Viva la muerte» fascista, encuentra en este entorno su sitio lógico (2003: 82).

El aristocrático Agustín de Foxá, escritor epítome para Andrés Trapiello de aquellos que «ganaron la guerra, pero perdieron los manuales de literatura» (2010: 541), anhelaba volver a los tiempos plácidos y nobles, los tiempos «románticos» anteriores a la Segunda República, «asesinados» a su juicio por el socialismo. De hecho, en la tercera parte de *Madrid, de corte a cheka*, la más mendaz e incisiva, Foxá representará la ciudad, ya en plena guerra, como una sangrante galería de difuntos. En el proceso el narrador se recreará en la truculencia y en la frialdad de las instituciones republicanas, que despachan a los

---

<sup>63</sup> A la luz de esta sensibilidad resulta muy sugestiva la reinterpretación macabra sobre el pensamiento del 98 que emprendieron, por separado, los dos grandes ideólogos de Falange, Ramiro Ledesma Ramos y Ernesto Giménez Caballero. *El sello de la muerte* se titulaba, elocuentemente, la novela sobre la grandeza ante la adversidad, de corte nietzscheano, que el futuro fundador de las JONS dedicó a Unamuno en 1924. Respecto al segundo, baste citar unas líneas de su vanguardista *Julepe de Menta* [1929] para comprobar que pronto entendió el culto a los muertos como uno de los pilares de su «Castilla prefascista»:

[...] (Cerca ya de Madrid. En el trozo interplanetario de Getafe –color asteroide–, lo que nunca creí sentir: alma dura de salvaje, defendiendo su tribu con los dientes y las piedras. Alma de guardador de muertos).

#### D

De guardador de muertos.

No creo que tuviera otro sentido la campaña imperialista de la generación del 98: generación absolutamente castellana: guardadora de muertos: vestal de reliquias.

Ciudades con óxido, horizontes rasos, soledades, peñas. He ahí los muertos. El sagrario.

En torno a tal sagrario, Castilla refundió en el 98 su sentido único de la Historia de España, Conservadora de su muerte, Interventora de la vida ajena (Giménez Caballero, 1929: 52).

buscadores preocupados por sus desaparecidos allegados con rutina administrativa, mientras proliferan las checas, cárceles improvisadas de corte soviético, como una evidencia del odio popular reinante (López Fernández, 2016).

Precisamente es en esta parte de la novela cuando Foxá se va a valer de las herramientas esperpénticas como arma expresiva con las que describir (también moralmente) al enemigo y distanciarlo así del lector. En sus páginas, Madrid, capital-circunstancial que supura rencor, se ha convertido ya en metonimia de una España definida como una «enorme gota de pus» (Foxá, 1993: 258), habitada por «salvajes que habían pasado por el borde de la civilización». El sueño de Valle-Inclán reproduce entonces la visión de la masa obrera como un ente monstruoso (eternamente deformado en los espejos del callejón del gato) que sirve de «contra-tipo» –gloso aquí a Ricci (2009: 263)– al modelo ideal del nuevo hombre fascista, encarnado en el observador José Félix. Se suceden así por la novela las caravanas, muestra del llamado «horror rojo», de:

Mujerzuelas feas, jorobadas, con lazos rojos en las greñas, niños anémicos y sucios, gitanos, cojos, negros de los cabarets, rizados estudiantes mal alimentados, obreros de mirada estúpida, poceros, maestrillos amargados y biliosos. Toda la hez de los fracasos, los torpes, los enfermos, los feos; el mundo inferior y terrible, removido por aquellas banderas siniestras (Foxá, 1993: 243).

Para resaltar el dinamismo de sus imágenes, el autor trasladará con fortuna a su prosa un buen número de recursos cinematográficos, algunos de los cuales habían sido ya experimentados, en lo que respecta al control del tiempo y al registro del movimiento de las multitudes, por parte de Valle-Inclán en diversas acotaciones y escenas esperpénticas bastante comentadas, también en el capítulo I de esta investigación. Sin embargo, otra técnica de degradación, más estática, de la que se valdrá Foxá será la plasmación de estampas de corte goyesco, como cuando habla de los retratos vivos que se hacían, en serie, los milicianos: «Como en el Madrid rojo», escribe, «había desaparecido la sonrisa, los fotógrafos seguían la técnica rusa de retratar la carcajada. Campesinos entre espigas y milicianas segando, con la boca abierta estúpidamente, mirando hacia los cielos y hacia los aviones ‘facciosos’» (Foxá, 1993: 325). Se congela y fija aquí esa risa satánica, para más colmo, impostada, que en su afamado ensayo sobre *Lo cómico y la caricatura* [1855] Charles Baudelaire identificó con lo «cómico-absoluto» (y que reconocía en los *Caprichos* del aragonés). Es decir, un espasmo feroz, capaz de corroer lo sagrado, surgido de una noción momentánea de superioridad de un individuo frente a otro, que te hacía



desternillarte tanto de su caída como de su muerte. El golpe llegaba cuando te percatabas de que ese otro, ridículo en su gesto, podías ser tú..., pero ese paso nunca lo dan los acartonados milicianos de estas crónicas. No les está reservado a ellos trascender su caricatura moderna.<sup>64</sup>

#### V. 1. LA VIGENCIA DE GOYA, INVENTOR DEL «ESPERPENTISMO».

Entre 3 de octubre de 2012 y el 7 de enero de 2013 el Museo Nacional Reina Sofía acogió la Exposición temporal *Encuentros con los años 30*, comisariada por Joardana Mendelson. La muestra abordaba la década como un período convulso en el que el arte y el poder se aliaron y confrontaron sucesivamente, provocando encendidos frentes de tensión. El objetivo era, entonces, apuntalar la visión de esas estéticas ásperas, tecnológicas y centelleantes que se produjeron en Europa, y que tuvieron como nódulo la Guerra Civil española. Entre la colección nacional de pinturas (de Óscar Domínguez, Picasso, Luis Quintanilla, Ramón Puyol...) que jalonaban la exposición se halla otra poderosa razón para entender el interés de ambos bandos en reclamar a Valle-Inclán durante la contienda: su inherente vinculación expresiva con Goya.<sup>65</sup> El tan citado José Díaz Fernández comparó sus últimos trabajos significativamente con los del pintor, pues entendía el ensayista que «de una pura lírica, entonada y musical, [Valle-Inclán] había pasado a otra etapa no por crepitante y encabritada menos armoniosa y eficaz. Como en Goya, el último ciclo de su producción es el de los aguafuertes» (en Esteban, 1973: 145). Antes que él ya había anunciado la naturaleza de su relación el personaje moribundo de Max Estrella, más *alter ego* o testamentario del autor que nunca, en la escena XII de *Luces de bohemia*: «el esperpentismo lo ha inventado Goya», considerado en esos momentos como el genio absoluto del Romanticismo, el primer lúcido-grotesco.

Con clarividencia la profesora Jordana Mendelson tituló al catálogo derivado de la referida exposición *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro* [2013], marbete con el que incidía en la violenta dinámica escenográfica del arte y de la política del período. En el interior del volumen se halla un prolijo artículo de Miriam Basilio que

---

<sup>64</sup> Vuelvo a remitir de nuevo aquí, y de cara al siguiente apartado V.1, a la extraordinaria exégesis de Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia* (2006), que indaga en la tradición plástica goyesca de la que se nutrió su primer esperpento.

<sup>65</sup> Para un conocimiento más exhaustivo de esta vinculación, ya explorada en el Capítulo I, aconsejo la lectura adicional del volumen *Goya en el esperpento de Valle-Inclán* (1998), de Luis Lorenzo-Rivero, donde se cotejan varios cuadros esperpénticos con grabados y dibujos del pintor.

analiza la relevancia del legado del pintor aragonés durante la Guerra Civil. Así, la investigadora destaca el manifiesto interés de los pintores más jóvenes de ambos bandos (aunque con desigual número de contribuciones y calidad) por entroncar en sus dibujos con las formas y temas de Goya, pues esperaban prolongar a través de ellos el valor «testimonial» de una guerra (la de la Independencia, cuya relectura mítica tanto alimentó el mensaje republicano) que adquirieron sus *Desastres*. Y es que esta serie de estampas fue entendida como documento verídico en tanto transcribía la ferocidad y sinrazón que el pintor «había visto». Con tino, fueron reeditados por las prensas republicanas en el 1937, aunque a ello también respondía la querencia de la Dirección de Bellas Artes por enfatizar los vínculos entre Goya y Picasso, el gran pintor republicano, «destinado» a recoger su función de testigo pictórico de otra guerra. De ahí que las alusiones al de Fuendetodos se convirtieran en la salvaguarda más recurrente para exonerar al *Guernica* de las críticas que le reprochaban el estilo tan distorsionado y poco mimético (realista) con el que representó el bombardeo. Una verdadera hecatombe que, al contrario que Goya, Picasso no pudo ver (como no vio, al cabo, la guerra) salvo por reportajes y alguna fotografía.<sup>66</sup>

Por si fuera poco, en enero de ese mismo año, 1937, en el que tendrá lugar la Exposición Internacional en París y se reeditarán los *Desastres de la guerra*, el pintor Ramón Gaya publicó en la revista *Hora de España* una comunicación dirigida a Josep Renau, entonces Director General de Bellas Artes, cuya polémica se mantendría hasta el final de la Guerra. El escrito se titulaba «Carta de un pintor a un cartelista», y en él instaba al gobierno a que apostara para su propaganda internacional por una suerte de «cartel-pintura» que abandonara el artificio (y, por tanto, también la primacía de la técnica y el distanciamiento que esta provocaba) en favor de una expresividad que tuviera como referente a Goya (no a Solana, del que dirá que «es Goya, sí, pero inmóvil» [Gaya, 1937: 56]) en España, y a Daumier en Francia.

Con esta carta Gaya reactualizó una polémica de hacía diez años, cuando en 1927 se celebró el centenario de la muerte del pintor aragonés, un año antes de lo debido. La fecha

---

<sup>66</sup> Y, sin embargo, el *Guernica* está traspasado de elementos que simulan una condición documental como:

El blanco y negro de la cinematografía con el que se han pintado sus figuras, el travelín propio del noticiero con el que se pasa de una otra, la evocación de las texturas de un periódico que aparecen en su centro... Picasso compuso una impostada escenografía «de realidad» para representar su tragedia. Lo que supone que, ya no solo por la cuidadosa y parlante selección de obras que lo acompañaron o por su posición de honor en el vestíbulo de entrada (el escenario) del Pabellón Internacional del 37, sino por su misma entidad pictórica, el *Guernica* tenía un carácter teatral (López Fernández, 2015: 193).

de la conmemoración no tuvo, sin embargo, una motivación arbitraria: se forzó para hacerla coincidir con el tricentenario de Góngora y neutralizar así la influencia estética en los nuevos escritores. Como aclara el profesor Calvo Carilla:

Con esta anticipación en un año del centenario del genio aragonés, Buñuel, Dalí, Valle, d'Ors y Ramón, entre otros, opusieron su celebración a la de Góngora. Frente a Góngora, símbolo de la deshumanización y del arte puro, Goya estaba creando una atmósfera de signo antagónico que recogía las herencias quevedescas y esperpénticas y las tendencias expresionistas y pondría las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico (2011: 24).

En lo que compete a esta investigación, y ya en pleno neorromanticismo literario, es recurrente la presencia de lo goyesco o su alusión explícita en la narrativa durante la Guerra Civil. Así las cosas, Ramón J. Sender, que ya se había mostrado devoto del pintor en *La noche de las cien cabezas* –donde, como analizó Leonardo Romero Tovar (2015: 505), llegó a traducir lingüísticamente varios de sus aguafuertes satíricos–, volverá a evocar la objetividad pictórica del de Fuendetodos a lo largo de uno de los pasajes más cruentos de *Contraataque*. En él se narra un incesante bombardeo sobre la ciudad, que aprieta la sensibilidad fraternal del pueblo al tiempo que le inyecta un prolongado estado de alarma y nerviosismo. La referencia a Goya sirve como guía para que el lector imagine mejor el paisaje sombrío que está dibujando Sender, en unos términos que estremecedoramente dialogan con la etiqueta artaudiana de la que se valió Jordana Mendelson en 2013 para representar los años treinta: un «teatro de la crueldad». La coincidencia resulta iluminadora:

Toda esa zona del Poniente madrileño era el escenario de la guerra. Un escenario wagneriano, donde los horrores de Goya –con crueldades nuevas, con miserias inéditas en la historia, nacidas en la sucia imaginación de Franco, de Varela, de pobres falangistas– tenían un marco civilizado, urbano, todo él cemento, asfalto, cercas metálicas y ágil geometría del espacio. Era curioso comprobar cómo los mayores horrores tenían el mejor, el más estupendo teatro posible (Sender, 1938: 361).

Hay bastantes motivos para pensar que al mencionar a «Goya», el narrador está destapando toda una tradición grotesca, de trazas oscuras, que tiene a los esperpentos como último eslabón. Seguramente fue Sender, no en vano, el primero que estuvo dispuesto a analizar el parecido profundo que mediaba entre ambas estéticas. Como confiesa en su ensayo *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*: «Valle-Inclán y yo

fuimos amigos [...]. Recuerdo que un día siendo redactor de *El Sol* le dije al director Félix Lorenzo que sería bueno publicar con motivo del centenario de la muerte de Goya un esperpento de Valle y me ofrecí para escribir el estudio paralelo entre Valle-Inclán y Goya» (Sender, 1965: 42). Por desgracia, nunca se publicó.

En cualquier caso, las reminiscencias a Goya, aunque su resultado tuviera más visibilidad e interés propagandístico y artístico en la obra de los intelectuales republicanos, no fueron exclusivas de ellos. Por ejemplo, al inicio de la novela *Madridgrado. Documental Film* [1939] de Francisco Camba, de contundente tono profranquista, el narrador evoca una impresión goyesca, en este caso beata, del paisaje de la ciudad: «Madrid aparece blanco tras las fondas verdiazules de junto al río, como si en vez de sobre el cielo del crepúsculo lo estuviésemos viendo en el lienzo que pintó Goya» (1939: 12). A su vez, el escritor Tomás Borrás hará que la última imagen de su novela *Oscuro heroísmo* [1939], una de las defensas literarias más encendidas del ideario de Falange Española, se funda con el recuerdo de los *Fusilamientos del 3 de mayo* del pintor, y esgrimirá en un par de ocasiones la mención a Goya en su cruenta obra *Checas de Madrid*, en torno al horror de las cárceles soviéticas. De hecho, los cuadros más bestiales que dispone Borrás, y que asegura, como el pintor, «haber visto» con sus propios ojos, deben mucho a la expresividad de sus grabados.

Por último, Agustín de Foxá dio un paso más en este juego de referencias goyescas al convertir a la estatua del aragonés sita en el Paseo del Prado, con su «bronce de mal genio, con el ceño fruncido», en una coordenada recurrente por la que pasa la acción de *Madrid, de corte a cheka*. No solo eso, el interés de Foxá por el pintor llegó hasta el punto de que firmó el guion de una película de José María Ochoa titulada *Goya, una vida apasionada*, que se presentó al festival de Cannes del año 1958. Aunque no la dirigiera, Foxá cumplía de esta forma aquella aspiración de Valle-Inclán, que ya se mencionó en el primer capítulo de esta investigación, de realizar una película sobre el artista. Como recordaba, con cierta holgura, Luis Buñuel: «Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. [...] A la postre, el proyecto fue abandonado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo: afortunadamente» (2001: 102).

## VI. ÚLTIMAS PRECISIONES DEL RETRATO Y DEL ROMANTICISMO DE VALLE-INCLÁN. UNA LECTURA DE SUS AÑOS REPUBLICANOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

Un Valle-Inclán pasmado por la pericia de otro pintor, El Greco, a la hora de revelar en las expresiones de sus personajes aquel gesto único, imborrable que solo despeja la muerte<sup>67</sup>, escribía esta repentina reflexión, de negro tono confesional, en su tratado estético *La lámpara maravillosa*:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarle como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas (Valle-Inclán, 2017: 136).

En efecto, a su muerte el escritor no dejó en la memoria de la España de 1936 una imagen unívoca. Menos aún se descubrió la cara real de aquel que fue tildado por Gómez de la Serna como «la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá» en su estampa literaria *Don Ramón María del Valle-Inclán*, publicada en Buenos Aires en 1944. Un año antes había aparecido, sin embargo, una verdadera biografía documental sobre Valle-Inclán, que hasta el siglo XXI<sup>68</sup> mantuvo el mérito de ser el estudio más completo sobre los movimientos del autor gallego. Me refiero a *Vida y literatura de Valle-Inclán*, firmada por Melchor Fernández Almagro, y distribuida por Editora Nacional, uno de los sellos más representativos del Régimen, dirigido entonces por el antiguo cabeza del departamento de Ediciones del Servicio Nacional de Propaganda franquista, Pedro Laín Entralgo.

Ya Dru Dougherty incidió en el carácter insólito de esta publicación por parte de Fernández Almagro «a cuatros años escasos del conflicto. En ese momento, pocos literatos podían ser más disidentes con la ‘cruzada’ nacionalista del régimen victorioso que Valle-Inclán. En vida, había sido un ejemplo vivo del individualismo y la expresión,

---

<sup>67</sup> Para ver una panorámica del peso estético que tuvo El Greco a lo largo de la Edad de Plata recomendando la consulta del volumen de Rafael Alarcón Sierra, *Vértice de llama: El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética* (2014).

<sup>68</sup> Concretamente hasta la aparición de los tres volúmenes *Valle-Inclán: Biografía cronológica y epistolario*, de Juan Antonio Hormigón (2007).

a todo trance, del sentir propio» (Dougherty, 1986: 11), a lo que habría que sumar su amistad con Azaña, su descripción brutal del Ejército y la Iglesia, el uso de su figura y de sus obras como emblema del Frente Popular durante la contienda, etc. Es cierto que Fernández Almagro apenas profundizó en la etapa republicana de Valle-Inclán. Los años treinta quedan muy difuminados en el relato, bien sea por la censura y la vigilancia políticas de los años cuarenta en España, que habrían impedido al ensayista revivir con amplitud de detalles el fantasma republicano asociado al escritor, bien por coherencia con la propia ideología monárquica que tenía el biógrafo, o bien porque este es un estudio que Fernández Almagro realmente comenzó y casi remató a inicios de la década (el seguimiento de los últimos años de Valle-Inclán constituyó un añadido). Así las cosas, desde la perspectiva actual parece lógico que resulte casi más relevante lo que no narra que aquello que sí. Con todo, Fernández Almagro no evita la horquilla republicana, quizás con el ánimo de precisar no pocas reservas hacia el gobierno de Azaña por parte de Valle-Inclán y blanquear su imagen de cara a sus presumibles lectores. De hecho, consigue desbrozar una serie de tópicos sobre el autor en el tramo final de su biografía, seguramente bien acogidos en ciertos sectores del más elevado franquismo cultural, que los trabajos bibliográficos más recientes han ratificado parcial o totalmente.

Por ejemplo, insiste Fernández Almagro en las férreas críticas al sistema parlamentario republicano que sostuvo el autor (a pesar de que en 1931 se presentó por La Coruña –no sacó acta de diputado– en las listas del Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux). Su desengaño con la dinámica política del hemicycle le llevó a abrazar como modelo ideal la dictadura de un individuo extraordinario («Es triste llegar a esta conclusión, pero es la realidad, desgraciadamente» [Valle-Inclán, 1933]) que no personalizase a ningún bloque ni clase, sino que –en su utopía– conociera tan profundamente a su pueblo que fuera capaz de «adivinar» sus deseos. Ningún grupo, y desde luego ningún partido podía guiar la nación, puesto que tendería inevitablemente a imponer «la dictadura de una colectividad sobre los demás». En cambio, «cuando la dictadura es de un hombre, no hay, no puede haber egoísmos de clase» (en Dougherty, 1986: 53). Muy pronto, en noviembre de 1931, echará la culpa de la ineficacia del gobierno reformista a esta falta de mando poderoso. «Entonces, ¿cómo se arreglará el país?», le preguntó un periodista del diario *El Sol*. Valle-Inclán compuso una respuesta para no dejar indiferente:

Con una dictadura. Sí, dictadura. En España hay que hacer la revolución con la Dictadura. Se impone. Y no como la del pobre Primo, sino como la de Lenin. Cuando Carlos III quería adecentar Madrid, que era una letrina, justificaba los alborotos de la plebe con una frase: ‘Los pueblos lloran como los niños cuando se les quiere lavar el rostro’. La dignidad no se adquiere, se impone. Los pueblos esclavos la aceptan a latigazos (en Dougherty, 1983: 222).

Cualquier alusión al universo comunista resultaba especialmente delicada para la sensibilidad lectora de la España nacional. De nuevo Fernández Almagro no esconde la referencia a Lenin por parte Valle-Inclán, si bien la tacha de «incongruente», de acuerdo a las reiteradas críticas que el autor realizó al Partido Socialista Obrero Español «por su clasismo» (1966: 240). En efecto, en noviembre de 1931 advertía en *El Sol* que el partido no representaba sino a «una casta, la obrera, como la militar o la eclesiástica, igual de odiosa», y en agosto de 1933 se lamentaba en el diario *Luz* de que «España sufre ahora la dictadura socialista... Es la dictadura de la UGT contra los sindicalistas y los comunistas dentro de otra clase y contra las tres clases restantes», espejo de la dictadura militar que había sufrido en el siglo XIX (Valle-Inclán, *Luz*, 9-VIII-1933). Fernández Almagro no aduce, por supuesto, estos extractos de hemeroteca, pero apoyado por la desconfianza general de Valle-Inclán hacia el Partido Socialista tratará de disculpar su adhesión al Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura (al que tachará de «órgano de bolchevización») y a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética «por lo violento de sus reacciones» (1966: 243)... Por lo «desbordante de la imaginación don Ramón» había justificado la redacción de *El Sol* sus palabras de alabanza a Mussolini. La lógica del bandazo fue recurrente en los años treinta para explicar no pocos comportamientos del gallego.

Como sea, no anduvo desencaminado Fernández Almagro al remarcar la diferencia entre la proyección que hizo el gobierno de su condición de prohombre de la República y el desencanto real de Valle-Inclán, sobre todo en el ejercicio de los cargos públicos que le brindaron, siempre de menor responsabilidad de lo anunciado en prensa y con escaso margen de acción. Así ocurrió con su puesto como conservador general del Tesoro Artístico Nacional o, más adelante, cuando se le ofreció –ante la queja del escritor por su ausencia de gestión– la dirección del Museo de Aranjuez y se puso a su disposición un fondo económico del Ministerio de Hacienda para organizar y administrar sus bienes. Alberca llega a sostener que esta pudo ser una idea del mismo Azaña «para calmarle los

ánimos, tenerle entretenido, y tal vez lo más lejos posible de Madrid» (2015: 552), quizás porque era muy dado a airear cualquier desencuentro con el gobierno.

Este puesto se relaciona, en cualquier caso, con otra característica no demasiado dislocada que aduce Fernández Almagro sobre Valle-Inclán. A saber, que la preservación del legado clásico, del abolengo latino de España y de Europa en general constituyó su preocupación fundamental, obsesión que ya percutía un buen número de escenas de *La media noche*. Ante este prurito se comprende mejor que el escritor admirara –atención a la sutil puntualización de Fernández Almagro– «ocasionalmente a Mussolini» (1966: 244). El Grupo de Investigación Valle-Inclán, de la Universidad de Santiago de Compostela, en el marco de su publicación antológica *Todo Valle-Inclán en Roma* [2010] tocaba también ese argumento con intención de zanjar toda polémica sobre aquellas puntuales declaraciones valleinclanescas<sup>69</sup>.

La cuestión es que estas levantaron una polvareda de comentarios en su momento. Hasta el intelectual y militante comunista César Arconada tuvo que salir en defensa de la postura del autor gallego, que explicaba con acierto por su propensión a la teatralidad, lo que no implicaba que se hubiera vuelto fascista. En sus palabras, publicadas en la revista *Octubre*: «Es natural que Valle-Inclán quedase seducido por el aparato externo del fascismo, que es una gran gesticulación y un canto continuo a los heroísmos históricos de Roma» (1933: 87). La expectación levantada por recibir alguna explicación sobre el asunto por parte de Valle-Inclán llegó hasta el punto de que un corresponsal de *Luz*, autodenominado *El Diario de la República*, se desplazó a Roma para entrevistar al autor. El lector de esta investigación puede consultar si lo desea rápidamente la conversación que se produjo, pues en mayo de 2019 el periódico *ABC* la transcribió al completo en un anexo del artículo de Israel Viana titulado «Las duras críticas del verdadero Valle-Inclán a la ‘dictadura socialista’ de la Segunda República». El pretexto para esta publicación, poco pertinente y bastante parcial, fue el sorprendente parecido físico y expresivo que mediaba entre el último Valle-Inclán y el diputado socialista por Burgos, Agustín Javier Zamarrón, que presidió la sesión constitutiva del Congreso el martes 21 de mayo. Hasta hoy llega, pues, la discusión.

---

<sup>69</sup> «La admiración de Valle-Inclán por algunos personajes históricos, entre ellos Benito Mussolini, que encarnan la figura del caudillo o cabecilla que guía a todo un pueblo, debe ser entendida dentro de unas coordenadas estéticas e ideológicas concretas con el fin de evitar polémicas innecesarias. Su simpatía hacia la política mussoliniana se explica en la medida en que el *Duce* celebraba la tradición como punto de partida hacia el futuro y conocida es la importancia extraordinaria que en la cosmovisión valleinclaniana adquiere el concepto de tradición» (Margarita Santos Zas *et al*, 2010: 146).



Ante esta revitalización del debate, conviene atender a una puntualización que hizo Manuel Alberca (2015: 64) en torno a la participación de Valle-Inclán en la dichosa entrevista y que apenas se ha comentado: su reafirmación del elogio al dictador italiano era del todo evitable. El periodista ofreció continuamente al autor con sus preguntas salidas airoas y plataformas para afinar sus respuestas y no soliviantar, así, a los lectores del diario. Para empezar, la conversación se abre con la interpelación blanca: «¿Qué impresión trae de Italia?», que, en su faceta de Director de Bellas Artes de la Academia de España en Roma, Valle-Inclán podría haber enfrentado de infinitas formas, sin controversia. Lo que hizo, sin embargo, fue ratificar a la primera ocasión sus incendiarias alabanzas previas: «Magnífica. La obra de Mussolini tiende principalmente a inculcar en su pueblo un ideal, un concepto de sacrificio...». El periodista –sigo aquí a Alberca– buscó la reconducción, el matiz: «¿Y acepta el pueblo italiano de buen grado los sacrificios?», «¿No podía ser esto puramente apariencia, una consecuencia de tener al pueblo con cuarenta grados de fiebre, que dijo Mussolini?», sin ningún éxito.

He aquí la demostración de un rasgo valleinclanesco bastante coreado en entornos no especializados en la obra del gallego, pero que, quizás por lo resbaladizo que resulta, apenas ha resultado anecdótico para el grueso de la crítica académica que ha intentado perfilarle mejor: su voluntad constante de provocación como persona –es decir, *máscara*– pública. Hablamos de una figura teatral viva, que tendía a privilegiar el efecto de sus actos y palabras a la adecuación exacta de estas con lo que realmente creía, y que buscó constantemente el asombro del receptor. De hecho, la velada intimidación de Valle-Inclán ha sido un misterio complicado de desmadejar, a cuya resolución no ha ayudado su renuencia a mostrarse vulnerable en público. Solo si estaba muy interesado en pedir alguna ayuda podía forzar la interpretación del propio personaje bufonesco y vidente que se diseñó, y aun así en su última etapa, cuando pasó más estrecheces pecuniarias, se convirtió en una escena habitual verle salir de los despachos del gobierno gritando: «yo no soy el mendigo de la República», tal y como consigna Manuel Azaña en su *Diarios* (2000: 171). Es consecuente pensar que un escritor que ha basado su obra en una inusitada devoción y experimentación formal y que no ha cesado de equiparar la política y la estética en cada una de sus variaciones, encarnara él mismo una, decenas de máscaras, como de hecho reconoce el narrador de *La lámpara maravillosa*. Bien se podría glosar su confesión con aquella máxima oracular de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* [1886]: «Todo lo que es profundo ama la máscara» (2002: 82).

Al hilo de esto, el profesor Javier Huerta Calvo habló de la personificación por parte de Valle-Inclán de una tradición carnalesca, «en el sentido más noble y radical de la palabra» (2006: 18); hoy podría señalarse su condición de precursor de una actitud performática que contribuyó no poco al éxito de su autopromoción, y que perfeccionó, en concordancia con la fijación de los elementos más reconocibles que componían su mágico atuendo (quevedos, barba blanca, capa negra...), durante los años veinte y treinta. Remito en este punto al singular ensayo de Francisco Umbral –otro alborotador y consciente personaje– sobre el dandismo del autor titulado *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* [1998], que realmente no trata tanto sobre el comportamiento del gallego, como sobre la sensibilidad artística que él veía coincidente entre ambos. En la hipotética cadena que enlaza a Valle-Inclán y Umbral faltaría por aludir al escritor que seguramente mejor interiorizó el magisterio de Valle-Inclán, además de incorporar no pocas trazas de su estilo esperpéntico. Me refiero a Camilo José Cela. Al menos al Cela lúcido y desagradable que se paseaba por los medios de comunicación, el erudito incitador que desde los años cuarenta practicó una exposición pública basada, según Dionisio Ridruejo, quien fuera Director General de Propaganda del gobierno franquista hasta 1941: «en la estrategia de la fama, el culto a la personalidad y la voluntad imperativa» (en Gibson, 2003: 167)<sup>70</sup>, características todas emergentes en Valle-Inclán.

Y es que ya hacia 1900 pocos artistas habían sabido convertir «tan magistralmente su propia biografía en obra de arte y en tema de leyenda como Valle-Inclán» (Aznar Soler, 1994: 9). Un par de semanas después de la muerte, Unamuno prevenía incluso del riesgo de que la máscara superficial del autor superara al interés por su obra, aunque –matizaba– al final «su obra cardinal ¿no fue él mismo, el actor más aún que autor? Vivió –esto es, se hizo– en escena. Su vida, más que sueño, fue farándula» (1936: 43), especialmente en sus últimos años, cuando pululaban las caricaturas del autor por todos los periódicos, debido a sus sucesivas invectivas políticas. Es una de las consecuencias de todo enmascaramiento y asunción de un personaje: la posibilidad de su imitación, la depuración de sus rasgos hasta dejar solo lo más sobresalientes. Artistas gráficos como Bargaría, Toño Salazar, Ángel Vivanco, Jover, Alejandro Sirio, Ernesto García Cabral, Emilio Ferrer, etc., distribuyeron en numerosas publicaciones periódicas imágenes

---

<sup>70</sup> Al dominio sobre su imagen y a su dimensión escénica habría que sumar, como apuntó su biógrafo Francisco García Marquina, que Cela «tenía grandes dotes de actor, entre ellas una voz poderosa, una excepcional capacidad paródica, sabía dosificación de la expectativa y la sorpresa, empatía con el auditorio y un gran sentido del espectáculo» (2016).

simpáticas o paródicas del escritor, que evidenciaban, pese a lo poliédrico de su personalidad, una apariencia tan peculiar como invariable. Incluso la tan citada entrevista de la discordia para el diario *Luz* del año 33 venía precedida por un dibujo satírico de Valle-Inclán con toga y una corona de laurel. En relación con todo ello, suscribo el juicio del profesor Jesús Rubio Jiménez —en cuyo volumen *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de* Luces de Bohemia (2006) pueden consultarse muchas de estas imágenes—: «se corre el riesgo de que su carácter caricaturesco quede reducido a algo pintoresco cuando por el contrario es una clave fundamental para entender su modernidad» (2006: 136).

Salvando las clamorosas distancias —y puesto que estamos en un marco de caricatura— la expectación de encontrarse hoy a Woody Allen en Manhattan, como una parte móvil de su escenografía, debía de resultar comparable a la expectación de toparse en Madrid con Valle-Inclán. Es un personaje que desde que tenía treinta años fue incesantemente catalogado de «extravagante»; incluso el término aparece en la conocida «Nota» de su arresto durante la dictadura primorriverista: «También ha dado lugar el eximio escritor y extravagante ciudadano señor Valle-Inclán a la determinación de su arresto...». La respuesta —pública— del escritor no tuvo desperdicio: «Está bien lo que dice ese Primo de Rivera, porque no sabe castellano. Él ha querido decir que soy ciudadano ‘estrafalario’, y ha dicho ‘extravagante’. Extravagante lo soy porque tiendo siempre a viajar fuera del camino por donde las gentes van» (en Lima, 1995: 269). Valle-Inclán asumirá esta extravagancia, que hasta cierto pauta su discurso público, y al mismo tiempo se escudará en ella para poner distancia respecto a sus juicios más exaltados, y atajar así cualquier sospecha de contradicción.

En lo que respecta a su ejercicio político durante la República, y en conformidad con ese carácter teatral por el que le resultaba más cómodo ejercer un papel de perpetuo opositor, Valle-Inclán adoptó pronto lo que Dru Dougherty llamó una «vocación de disidente» (1986: 56). En otras palabras, intentó mantener una independencia de criterio con respecto a cualquier grupo político, con el fin de proyectarse como una voz genuina, que amalgamara aspectos de distintas ideologías, y no perder así la autoridad crítica que había ganado por sus brillantes embates contra Primo de Rivera a finales de los años veinte. Un joven Ramón J. Sender se rendía entonces ante las dotes del gallego como espectador político: «Ve la política atendiendo al truco y no al prestidigitador» (*Nueva España*, 6-III-1930). Por supuesto, sus servicios a Azaña durante la República, sus

propias simpatías revolucionarias y el interés de los jóvenes intelectuales «de avanzada» por sus esperpentos y por su figura, entre otros motivos, inclinaron visiblemente hacia la izquierda ese prurito de independencia. Pese a ello, es cierto que se resistió a convertirse en emblema de ninguno de los bloques que integraron el Frente Popular hasta que murió. Y, además, redujo considerablemente las arengas públicas revolucionarias que le habían entronizado durante los años veinte, a pesar de que hubieran sido recibidas con entusiasmo por los jóvenes autores marxistas y anarquistas y los lectores pertenecientes a la burguesía progresista más combativa (Dougherty, 1986: 109).

En consecuencia, me parece especialmente acertada como conclusión de la trayectoria final del autor —cada palabra parece medida— la estampa que Jordi Gracia y Domingo Ródenas hicieron de él cuando pasaron revista a los posicionamientos políticos de los escritores de mayor nivel durante la Guerra Civil: «Valle-Inclán», escribieron, «estuvo cerca de la izquierda revolucionaria y no llegó a vivir una sublevación que hubiera repudiado» (2011: 11).

Aun así, es imperante hacer en el marco de esta investigación una última precisión. Y es que se puede añadir un motivo más por el que el autor quiso «estar cerca» pero renunció a integrarse en esa izquierda revolucionaria: no compartía el mismo imaginario de reivindicación, el de Valle-Inclán partía de un tiempo o, mejor dicho, de un mito previo. Así las cosas, a su carácter estético y político «de personaje» y «de disidente», se ha de sumar una tercera categoría nada enigmática, pero insuficientemente ponderada: su carácter «romántico». Académicos opuestos en sus conclusiones sobre el ideario de Valle-Inclán, como Manuel Alberca y Diego Martínez Torrón, coinciden en el peso que le otorgan a su raíz y motivación románticas, aunque difieran en el sentido que le dan a las mismas. Alberca entendía que el romanticismo individualista de Valle-Inclán, aún en plena ola republicana, le hacía estar «anclado en los valores caballerescos decimonónicos» (2015: 546); Martínez Torrón, por su parte, con la mira puesta en la modernidad de sus últimos escritos y en su posición pública, aseguraba que «aunque Valle-Inclán supera el idealismo retórico y farragoso del romanticismo, hace pervivir el *espíritu romántico* en la plena afirmación de un individualismo que no se arrodilla ante nadie, que no se vende a nadie, y en la constante fe en la teoría del artista como *genio individualista y libre*» (2015: 10).

Estos y otros comentarios sobre el calado romántico del autor suelen ser, sin embargo, apuntes secundarios, impresiones que no han necesitado entrar en ningún

debate bibliográfico. Así ocurre con la apostilla, rápidamente despachada, que hace Dru Dougherty en su liminar estudio *Valle-Inclán y la Segunda República*: «Aunque Valle-Inclán era señalado por muchos escritores sociales como precursor de su arte comprometido, de verdad correspondía a una tradición anterior, arraigada en los supuestos nacionalistas del romanticismo» (1986: 112). Completaba el crítico su afirmación con una sugestiva pero brevísima nota al pie en la que decía: «Le cuadra como a W. B. Yeats, el perfil de ‘escritor profético’, estudiado por Bowra».

A pesar de que Valle-Inclán se reconocía sin duda en ese rol de sabio visionario que presiente la voluntad de las gentes y el temperamento nacional, puede que el espejo ideal en el que él se mirase fuera el de otro gran romántico adorado por el pueblo: Víctor Hugo, novelista, intelectual comprometido y —no se olvide— político durante la Tercera República Francesa; incluso puede que confesara y al mismo tiempo se burlara de su propio ensueño en su obra más célebre, *Lucas de bohemia*. Al fin y al cabo, uno de los numerosos y más crueles epítetos que dedica don Latino a Max Estrella es «El Víctor Hugo de España», y como ya se ha analizado en el capítulo II, no por casualidad el poeta ciego milagrosa y «proféticamente» contempla el entierro de Víctor Hugo, que asimila como suyo, antes de enunciar su teoría sobre el esperpento...

La celebración de su entierro fue un acontecimiento masivo en el París de la época, que expuso durante días sus restos mortales bajo un Arco de Triunfo engalanado con un gigantesco velo y crespones negros. Y es que pocas muertes de escritores han causado mayor desolación. En el caso de España, solo la de Federico García Lorca, aún sin enterrar.

## VI. 1. PARALELISMOS ENTRE EL ÚLTIMO LORCA Y EL ÚLTIMO VALLE-INCLÁN

A lo largo del capítulo hemos avistado en un par de ocasiones que los cauces de Federico García Lorca y Ramón del Valle-Inclán confluyeron en la imagen que la propaganda republicana transmitió de ambos escritores durante la Guerra Civil. Más concretamente, ciertos tópicos asociados al primero, de desbordante fama y doloroso espectro, se trasvasaron al segundo. El crítico Manuel Aznar había vehiculado el posicionamiento ideológico de ambos durante la República al considerarles, quizás con demasiado entusiasmo, un ejemplo de artistas que, sin ser militantes, simpatizaron abiertamente por la causa marxista, «y esa simpatía condujo a estos [y otros] escritores a

colaborar, como ‘compañeros de viaje’, en los periódicos y revistas del PCE y a construir conjuntamente el Frente Popular de la literatura española» (2010: 22).

Significativamente, el día 14 de febrero de 1936, dos días después de las elecciones, Lorca acudió a un homenaje en memoria de Valle-Inclán, organizado por María Teresa León, con el apoyo de la compañía Nueva Escena, en el Teatro de la Zarzuela. Como apunta el profesor Peral Vega:

Es curioso que García Lorca colaborara recordando los poemas escritos por Rubén Darío sobre Valle-Inclán y leyendo el «Prólogo» de *Voces de gesta*, precisamente la obra de don Ramón más disonante respecto de los acordes ideológicos que se pretendían en el acto. Primaba, no obstante, en esta decidida intervención pública del poeta una lucha por la justicia social y un afán determinado, pese a las presiones, de mantener su independencia política (2018: 24).

Quizás esa fue la gran característica vital compartida por ambos dramaturgos en sus aciagos últimos meses: su voluntad de no inscribirse en ningún grupo político, incluido el recién formado y victorioso Frente Popular en el caso lorquiano, a pesar de su acérrima lealtad a la República, especialmente a sus sectores reformistas, con el propio Azaña – amigo de los dos – a la cabeza. En el mismo mes en que se produjo el homenaje, *El heraldo de Madrid* anunciaba el adelanto de una comedia «ultramoderna» del escritor granadino con palpable carga social, la tradicionalmente denominada *Comedia sin título* [1936], de la que, debido a su asesinato, solo pudo concluir un acto.<sup>71</sup>

Dicha obra, «revolucionaria» en el plano técnico –como insistía su autor–, pero también en el motivo que regulaba la tensión del argumento (una revolución popular que se está produciendo con estrépito fuera del espacio escénico), constituye un «auto de arte moderno» (Peral Vega, 2018: 47) y metaliterario, pues se desarrolla dentro de un teatro, entendido como un espejo del mundo y de la creación artística. En ese marco, los personajes de la obra, funcionalmente divididos según su relación con la sala –habrá gente y figuras del teatro y espectadores–, encarnarán ideas y posturas sobre la sociedad y su representación; y entre ellas ninguna hay más trascendente que la expresada por el AUTOR, trasunto lorquiano, que toma un rol de dramaturgo y profeta de sus criaturas con

---

<sup>71</sup> Recientemente el dramaturgo Alberto Conejero continuó la obra en un segundo y tercer actos (apilados bajo el título *El sueño de la vida*) que conforman una suerte de diálogo expresivo y escénico con Lorca. La reunión de ambas piezas fue publicada por la editorial Cátedra en su colección Letras Hispánicas (2018), y llevada luego a los escenarios. Se estrenó, con dirección del propio Conejero, en el Teatro Español de Madrid el jueves 17 de enero de 2019.

el fin de alumbrar la verdad que está latiendo fuera de las tablas, es decir, la agitación del pueblo levantado. Nunca antes había representado Lorca al proletariado urbano. Tampoco lo había hecho Valle-Inclán, a quien, como registra Emilio Salcedo (1976: 111) se le reprochó más de una vez su ausencia en *El ruedo ibérico*. Quizás para paliar su falta, y puesto ya un pie en el estribo, en la última obra que entrega para su publicación, *El trueno dorado*, una suerte de revisión-nuevo capítulo para *La corte de los milagros* aparecida en el diario *Ahora* entre el 19 de marzo y el 23 de abril de 1936, irrumpe en escena «el pueblo marginal y pobre», cubriendo así el autor el último hueco «del panorama que da de la revolución» (Martínez Torrón, 2017: 940).

No será la única correspondencia estética entre los dos escritores en su tramo final. Al término del acto I de *Comedia sin título*, el AUTOR decide abrir las puertas a la multitud revolucionaria, a la que preceden, en gradación, sonidos de disparos, cañonazos y bombardeos, pues «¡El teatro es de todos! ¡Esta es la escuela del pueblo!» (García Lorca, 2018: 87). Ante el pasmo y la negativa de sus correligionarios, el personaje opta por subirse a observar «desde las claraboyas», exponiéndose a una ráfaga; actitud que supone, sin pretenderlo, una interesantísima variación de aquella mirada «desde el aire» valleincliniana. No en vano, el AUTOR sube para tener una visión simultánea y total de la avanzada popular, como Valle-Inclán en *La media noche*, pero no con un ánimo demiúrgico y deformante, sino casi paternalista. Lo hace además sacando la cabeza, escapando del espacio urbano de la ficción: el teatro. Un espacio que debería ser una plaza para el arte, pero que en lugar de eso se ha convertido en una plaza de la mentira y de la convención. Materializa así el AUTOR, con ese gesto definitivo, el último estadio en su búsqueda de la verdad: ve el mundo más allá de la caverna, se gira al espectáculo y no al espectador popular y corre verdadero (aunque sea simbólico) peligro. De hecho, su entusiasmo como observador neutral podría pagarse –no lo sabemos, pues queda incompleta la acción– con el impacto de una herida de bala, actualizando aquel tópico surrealista, tan reconocible en escena de la navaja de *Un perro andaluz* [1929], de que por la mirada entre la muerte.

Por lo demás, el acto, en sus momentos más reposados, se mueve en un equilibrio constante entre dos discursos muy afines a Valle-Inclán. Por un lado, uno cargado de oscuras referencias melodramáticas, que remiten a aquel imaginario romántico («las copas falsas, el veneno y la calavera de los tres») que condensó Lorca al cierre de su poema «Ciudad sin sueño», como cuando el JOVEN le confiesa al AUTOR: «¡Es tan

hermoso el teatro! ¿Qué va a hacer usted de las copas de plata, de los trajes de armiño?... Esa voz que ha sonado dos veces me conmueve a mí mucho más que una verdadera voz de agonía...» (García Lorca, 2018: 80). La otra fuerza dominante será la del grotesco, que atiza también a varios personajes de la representación, y que llega a cotas bastante incómodas, especialmente cuando se contrasta con la hipersensibilidad del AUTOR. Véase como ejemplo este parlamento –atención a la risa brutal del CRIADO–:

CRIADO.—Hablan cosas de borrachos. Ayer llevaron un niño y un gran pavo y jugaron para ver cuál se emborrachaba antes. Al niño le daban coñac y al pavo anís con mijitas de tabaco. Nos reímos mucho. Se emborrachó antes el niño y se daba con la cabeza por las paredes. Al pavo le cortaron luego la cabeza con una gillete. Y se lo comieron. [...]

AUTOR.—¿Por qué no lo impediste?

CRIADO.—Tengo que ser agradable con los parroquianos.

AUTOR.—¿Y no tuviste miedo?

CRIADO.—(*Ríe.*) ¿Qué miedo voy a tener de un niño y un pavo? Cuando le cortaron la cabeza, todavía le echaban por el pico abierto una copa de anís. Tardaron casi media hora, porque la gillete estaba mellada.

AUTOR.—¡Calla!

CRIADO.—¿Se asusta usted? ¡Pues si viera los carnavales! El año pasado vino un borracho tocando el violín. Todavía me río de recordarlo. ¿Sabe usted lo que era el violín? Era un gato crucificado boca arriba sobre una tabla de lavar, el arco era un gran manojo de zarzas y, al pasarlas sobre el animalito, este daba grandes maullidos que servían de música para el baile de dos mujeres, muy bien vestidas, eso sí, ¡de raso!, una de Pierrot y una de Colombina (García Lorca, 2018: 81-82).

Con todo, la caricatura más aborrecible de la obra es la del ESPECTADOR 2º, personaje reaccionario que aúna la misma tradición castrense y católica contra la que arremetió Valle-Inclán en sus esperpentos. Simbólicamente, él disparará al OBRERO, a quien acecha por el paraíso del teatro como si fuera un cazador: «Estás en la sombra», anuncia, «pero yo iluminaré la sombra para cargarte de cadenas. Soy del ejército de Dios y cuanto con su ayuda. Cuando muera, le veré en su Gloria y me amará. Mi Dios no perdona» (García Lorca, 2018: 92). No tendrá ningún reparo el personaje en suscitar un estado de alarma y terror basado en informaciones falsas sobre su adversario ideológico, a quien deforma hasta que adquiere visos monstruosos: «En una revolución de hace unos años sacaron los ojos a trescientos niños, algunos de pecho». Una afirmación que será de inmediato rebatida por el áter ego lorquiano: «¿Quién se lo contó? ¿Qué infame manchó su lengua con esa pesadilla?» (García Lorca, 2018: 90).



Ya en plena Guerra Civil parecidos cuadros espeluznantes sobre las consecuencias de la revolución proletaria, aderezados con algunos sonsonetes esperpénticos, pasarían a engrosar sin impunidad buena parte de las novelas más expresivas del bando alcista. Especialmente aquellas que intentaron mostrar, según terminología recurrente de la propaganda falangista, «los horrores del Madrid rojo» y demás ciudades «ocupadas». Entre ellas sobresale, por el éxito inaudito de su recepción pero también por su cuidado estético, la comentada *Madrid, de corta a cheka*, de Agustín de Foxá, pero no le andan demasiado a la zaga *Retaguardia. Imágenes de vivos y muertos* [1937], de Concha Espina, o *Checas de Madrid* [1939], de Tomás Borrás.

VII. EN EL TALLER DEL ESPERPENTO. ACOTACIONES GROTESCAS DESDE EL BANDO SUBLEVADO EN *RETAGUARDIA. IMÁGENES DE VIVOS Y MUERTOS*, DE CONCHA ESPINA, Y *CHECAS DE MADRID*, DE TOMÁS BORRÁS

Durante la Guerra Civil el pintor y escritor José Gutiérrez Solana realizó un breve viaje desde París, donde estaba exiliado, a Londres. Sobre la impresión que le pudo causar la ciudad solo tenemos este pasaje incluido como un anexo de su libro de memorias y estampas literarias *París (1937-1939)*, recientemente editado por Andrés Trapiello y Ricardo López Serrano. Ocupa la última página del volumen y se titula con rotundidad «Londres»:

Cementerio de perros en Londres. El perro muy triste, de la cadena de su dueña, mira las sepulturas, con sus dedicatorias, de sus compañeros difuntos.

Asilo de noche en Londres; dormitorio común. Nadie ignora que Londres es la ciudad de los contrastes y que allí se encuentran los ejemplares más opuestos: opulencia y miseria, hartura y hambre, civilización y barbarie, ciencia e ignorancia, la mejor policía de Europa y los más astutos y cínicos bribones del universo. Los pobres van al dormitorio común del asilo de noche. Hay en él cajones de madera, que se parecen a un féretro, con un número; cuelgan de la cabecera las faldas y chaquetas. Una mujer con un niño tiene la cara tapada con un pañuelo; un viejo con la calva con arrugas; al lado, el orinal y la bota (2008: 390).

Más allá de la atmósfera feísta y harapienta que capta Solana, presidida por la cotidianidad simbólica de la muerte, si se atiende solo al esqueleto narrativo del fragmento, a su forma de enunciar los cuadros que nos quiere plasmar, resulta fácil percibir ciertas concomitancias con (por citar dos modelos señeros) las introducciones en

cursiva de cada capítulo de *Manhattan Transfer* [1925], del novelista norteamericano John Dos Passos<sup>72</sup>, o sobre todo con las acotaciones de Ramón del Valle-Inclán en sus esperpentos. De entrada, el pasaje solanesco comienza con una coordenada escénica sin mediación verbal: «Cementerio de perros en Londres». «Un patio en el cementerio del Este» (2014: 191), rezaba el inicio de la Escena Decimocuarta de *Luces de bohemia*. En la siguiente frase Solana presenta «el perro muy triste» de un modo determinado y deíctico, parece que convoca al animal vivo en el escenario, plagado de pequeñas lápidas. Al final del fragmento, Solana muestra un nuevo decorado, el dormitorio común del asilo, así como los objetos de reminiscencias fúnebres que lo componen, pero no de un modo reflexivo o evocador, propio del modelado narrativo. Describe el espacio de forma enumerativa, a través de su inventario esencial, como ocurriría en una acotación teatral. Del mismo modo, los personajes que lo habitan (mujer cubierta con niño y viejo con orinal y bota) son secuencialmente retratados junto a su atributo sin que de nuevo interrumpa su aparición ningún verbo de presencia o situación.

Se sabe que el proceso de escritura de Solana —remito al estudio de López Serrano (2008)— era muy regular: primero tomaba notas *in situ* de aquellos paisajes sobre lo que iba a escribir y, más tarde, las transcribía al tiempo que añadía datos que había buscado, proponía indicaciones y digresiones, precisaba el orden del discurso, etc. La hipótesis más sencilla sobre lo anómalo del estilo de este texto con respecto al volumen parisino en el que se integra es que este corresponda todavía a un borrador de notas, menos desparramadas de lo normal. La calculada contundencia de cada palabra, el cuidado del ritmo y de las pausas, o la bien conseguida transmisión de colores y sensaciones que emana la escena generan, sin embargo, una duda razonable. La duda se acrecienta si tenemos en cuenta que este modelo de «narración escénica» al que tanto tendieron los

---

<sup>72</sup> Así se abre por ejemplo el capítulo «Jack del Istmo el Zancudo»:

Mediodía en Union Square. Liquidación por cambio de domicilio. 'HEMOS COMETIDO UN ERROR ENORME'. De rodillas en el asfalto polvoriento los limpiadores sacan brillo al calzado, botas, zapatos bajos, zapatos de color, botines de botones, oxfords. El sol brilla como una flor en cada puntera [...] Una música toca en sordina Hindustan, él come fooyong, ella come chowmein. Bailan con la boca llena. Una blusa azul ligera rozándose contra un vestido negro reluciente, rizos rubio platino contra pelo negro engominado (Dos Passos, 2006: 59).

Cabe mencionar, aunque sea como anécdota, que John Dos Passos vivió en Madrid a principios de los años veinte. De hecho, fue un enamorado del país (en 1923 publicó su oda *Rocinante vuelve al camino*) y de sus costumbres populares, inclinadas según a él a ese anarquismo que estaba en el ADN del ser español. Es bastante probable que en 1921 leyera la primera versión de *Los cuernos de don Friolera*, amén de ser un conocido de Valle-Inclán y de dar visibles muestras de interés por la obra del gallego, por lo que quizás ambas referencias estéticas estén más ligadas de lo que pueda parecer en un primer momento.

prosistas de los años veinte, más preocupados por la combinación y el hallazgo de las imágenes empleadas que por la coherencia argumental, vivió un resurgimiento narrativo a finales de los años treinta.

Este resurgimiento fue más popular en el caso de los autores más experimentados del bando sublevado, entre otras cosas porque no abrazaron los postulados de la estética del reportaje y del realismo socialista que habían sido pregonados en los dos Congresos Internacionales de Escritores en Defensa de la Cultura [1935 y 1937]. Antes de eso, optaron por recuperar (o no abandonar) un modo plástico de narrar, centrado en la impresión sensorial, y lo adaptaron a la escenografía mísera y sangrienta de la guerra, además de dotarlo de un mensaje propagandístico que exhibía y aumentaba sin cortapisas las maldades del enemigo. En su empeño aplicaron distintas estrategias de distanciamiento y distorsión, muchas de ellas avanzadas con maestría en los esperpentos de Valle-Inclán. Las novelas se convirtieron, así, en una especie de sucesión de escaparates en los que se exponía el sufrimiento de los ciudadanos bajo «la turba roja», especialmente en Madrid, considerado el gran «bastión del comunismo». La mayoría de estas novelas hoy han sido afortunadamente olvidadas, pero durante los vagidos del franquismo hubo tantas y tuvieron tantas reediciones que José-Carlos Mainer llegó a hablar de ellas como un «subgénero» literario. Es más, estableciendo un puente con la sensibilidad romántica más reaccionaria, designó a sus principales representantes como «verdaderos *Fabiola* y *Quo Vadis* de nuestro tiempo, que adaptó como cosa suya una burguesía lectora que se sintió cristiana en la Roma de los Césares» (1998-189).

Una de las obras que avivó la mecha y alumbró buena parte de las estampas morbosas de este ciclo fue *Retaguardia. Imágenes de vivos y muertos* [1937], de Concha Espina. Y eso a pesar de que la acción no transcurría en la capital, sino en un trasunto de Santander, Torremar, ciudad violenta y «maniqueamente dividida entre los que se rinden a las perversiones (los republicanos) y los que esperan, aterrorizados, su detención (los nacionales)» (López Fernández y Peral Vega, 2016: 25). Todo ello entre una atmósfera gótica, de perpetua noche «glacial, secreta y triste como un sudario sobre cientos de cadáveres» (Espina, 1937: 143). En estas latitudes, un navío-prisión bautizado como Satanás, inspirado en el histórico Alfonso Pérez, se alza a un tiempo como gran contenedor (se dice que es capaz de albergar a tres mil torremarinos) y matadero de presos. Él encarna el horizonte de vigilancia y meta, a lo largo de las nueve jornadas – como círculos había en el *Inferno* de Dante– que abarca *Retaguardia*. Nueve jornadas de

incertidumbre en las que Alicia Quiroga, la protagonista de 19 años, «busca mentalmente a su prometido entre las criaturas sacrificadas», pues ha desaparecido del pueblo, mientras acumula testimonios del «teatro afrentoso de la crueldad» (Espina, 1937: 120) que se desarrolla en sus muros y en sus costas. Concha Espina vuelve a materializar oportunamente el rótulo elegido décadas después por Jordana Mendelson, en este caso para ilustrar un espectáculo de horror, entendiendo este como categoría estética plena donde –recurro la definición de Iris M. Zavala en torno a los cimientos tétricos del Romanticismo– «todo obedece a una perspectiva pesimista, en la cual el mal es centro y origen genealógico del ser humano, metarrelato absoluto de la especie» (1988: 120). En este caso, de los instintos más bajos de la especie, los más cainitas, los más sádicos que en *Retaguardia*, y por lo general en estas novelas, moverán sistemáticamente los abusos del «bando rojo», los únicos que registran.<sup>73</sup>

No será hasta la última jornada –o círculo– de la obra, elocuentemente introducido por una cita de la *Commedia*, cuando se vislumbre el depósito de cuerpos tragado por el Satanás, su «selvática» creación. «¿Los tiran... vivos?» había preguntado una timorata Alicia días antes a un marinero con el que recorre la costa y que ejerce la doble función simbólica –estos textos suelen estar parapetados de simbolismo– de un Caronte-Orfeo. «Vivos o muertos, con lastre en los pies de manera que no floten» (Espina, 1937: 28), responde este. Es a través de sus ojos como se otea el sublime paisaje final de condenados, que en su fantasmagórica turbulencia enlaza con marinas nocturnas, como *Pescadores en el mar*, del pintor romántico J. M. William Turner [Fig. 20 del «Apéndice de Imágenes»]:

Audazmente se aproxima hasta la selva trágica y ve el macabro plantío, que se mueve, al empuje abismal de la marea, en una danza interminable.

Multitud de hombres, erguidos por la fuerza del agua, anclados en el cieno con el plomo que les ataron a los pies, mordidos por los cámbaros y los peces, saturados de amargura salobres, rígidos en postura de terror, se balancean pavorosamente.

Sí; son muertos que no han llegado a un lugar de reposo y viven la sorda vida de la mar en un vaivén rítmico, igual que ella. [...] Cerca ve unas pupilas vidriosas, unos huesos helados, una pobre carne hecha musgo... Hay una infinita distancia entre esa podredumbre siniestra y los árboles de coral y seres luminosos que soñaba el ardiente marinero...

De pronto, un interno golpe en las olas parece que aleja el movedizo plantel. Y ya es como un bergantín que huye sin la tónica del aire, arriadas las velas con dramático gesto de abandono...

<sup>73</sup> Más sobre la teatralización del horror en esta y otras novelas de cuño falangista asociado al motivo del «buscador de muertos» en López Fernández (2016).

Este sitio no puede considerarse como un cementerio, dormitorio apacible de los difuntos. No: aquí no duerme la materia física del hombre en un lecho de misericordia. Aquí los muertos han aceptado la misión de velar en pie sobre el arrecife y las algas, en un ejercicio póstumo, en un ir y venir dantesco: es una gente levantada y sensible que algo espera en el fondo del mar. (Espina, 1937: 207-208).

«Temed la muerte por agua./ Veo multitudes que caminan en círculo», advertía otro confeso seguidor del escritor florentino, T. S. Eliot, antes de compartir su visión de una muchedumbre de muertos fluyendo sobre el puente de Londres en *La Tierra Baldía* [1922]. La escritora santanderina, que fue en tres ocasiones (1926, 1928, 1929) candidata final al Premio Nobel, acude a un reservorio estético (la *Commedia* dantesca, el grotesco romántico, etc.) muy afín al utilizado por Valle-Inclán en *La media noche*, que incluyó también varias marinas en su composición de la Gran Guerra. Con una salvedad, mientras que Valle-Inclán deforma el cuerpo al adversario alemán, con la distancia sentimental que ello acarrea, Concha Espina castiga el cuerpo de sus correligionarios para escarnio del agresor «rojo», lo cual hasta cierto punto formaba parte de una retórica consensuada del bando sublevado. Como dijera la profesora Marta Olivas Fuentes al hilo de los *Episodios de la Guerra Civil* de Luis Montán: «la desacreditación del enemigo reside más en la prolija plasticidad de las escenas de destrucción que este siembra que en el impropio» (2015: 429). Con todo, la sintonía expresiva del fragmento citado de Concha Espina y el siguiente pasaje que he recuperado de *La media noche* resulta palpable, hasta el punto de que en ambos aparecen bastantes motivos repetidos (el balanceo como una danza que tiene su efecto de reiteración en el texto, la mención a la sordera del mar, el alejamiento final de los muertos como si compusieran una embarcación) o contrapuestos (véanse las alusiones a la luminiscencia marina):

Sopla el viento del mar, y la resaca arrastra hacia la orilla los cadáveres amoratados, e hidrópicos de algunos soldados alemanes. Flotan entre las aguas: una ola los levanta en la espumosa cresta, otra ola los anega. Sus botas negras y encharcadas se entierran en la arena, sus grandes cuerpos hinchados tumban sordamente. La escuadra de marineros que acordona la playa permanece silenciosa, mirando al horizonte rizado y sin fondo [...] La luna navega en cerco de nieblas, y los cuerpos hidrópicos de los alemanes vienen y van con la resaca.

La marinería se arremanga y entra chapoteando por el agua llena de fosforescencias. A lo largo de la playa flotan más de cien cadáveres alemanes inflados y tumefactos. Uno hay que no tiene cabeza; otros descubren en el vientre y en las piernas lacras amoratadas, casi negras [...] Los muertos se alejan de la playa como una escuadrilla de faluchos: se les ve alinearse bajo la luna y partir hacia el horizonte

marino empujados por la fresca brisa que sopla del tercer cuadrante (Valle-Inclán, 1995: 177-179).

Otra obra que va a echar mano de estas herramientas estéticas para edificar su pesadilla es *Checas de Madrid* [1939], del falangista Tomás Borrás,<sup>74</sup> quien propone un tembloroso recorrido por dos centros de tortura y detención de corte soviético, reales en su ubicación, implantados en Madrid a comienzos de la guerra. Si la cartografía que emplea es verídica, el recorrido sigue, sin embargo, una lógica de descenso hacia la perversidad, donde se atisban no pocos mecanismos dantescos. Uno de ellos es que tanto en las checas como en el *Inferno* el lamento precede siempre a la visión del horror. Así las cosas, no es el argumento lo que más destaca de esta novelita, al fin y al cabo «de tesis» y pagada de rencor, que recurre con asiduidad a la visión terrible más sensacionalista y mendaz del adversario. Antes de eso habría que comentar el prurito estilístico de su autor, pues va a demostrar a través de continuas secuencias de regusto cinematográfico una contención narrativa y un despliegue visual todavía inequívocamente vanguardistas. En consecuencia, cuando más brilla el planteamiento de *Checas de Madrid* es cuando sobreviene un cuadro de situación que presenta un nuevo decorado. Reproduzco un caso:

La sala de espera limitaba grupitos y corrillos. Cada asamblea democrática es una gran tertulia que se segmenta en tertulias. Entraban y salían milicianos, campesinos, obreros ferroviarios. Sonaba hervor de conversaciones que crepitaban en disputas al fuego de noticias y réplicas apasionadas. Los tres jayanes de la partida manchega levantaban humaredas de cólera (Borrás, 2016: 139).

El patrón de estas transiciones suele respetarse: tras la coordenada espacial o anímica, llega un despliegue de dualidades continuas («entraban y salían»), de enumeraciones y otras prácticas que confundan las figuras («milicianos, campesinos, obreros ferroviarios») o de pinceladas que degraden a las que han quedado sueltas («tres jayanes»), ausencia de verbos de presencia y de conectores, tendencia al encubrimiento de causantes agentivos («sonaba hervor de conversaciones»), preferencia por los gerundios y los tiempos presentes e imperfectos que revelen panoramas sucesivos y encontrados... Y así hasta conformar un escenario déictico que ha de acomodarse a la

---

<sup>74</sup> Desde aquí hasta el final de este apartado VII preciso y completo varios apuntes bosquejados en el estudio introductorio que hice, junto a Emilio Peral Vega, de *Checas de Madrid* (2016), al que remito para consultar aspectos complementarios de la obra de Tomás Borrás.

fantasía verbal («crepitaban en disputas») y que conviene rematar con una frase lapidaria que ponga distancia, detenga o vele barrocamente lo descrito («en humaredas de cólera»). Para que no quede como una muestra aislada, añado otro cuadro donde se cumple el mismo esquema:

En la calle, barahúnda de gente desorientada, que se iba y volvía sin saber qué hacer, con cargas de enseres caseros, y hombres iracundos dando órdenes, insultando a los remolinos de rebaños atontados. Acampaban dentro de la estación montones de familias, y en acomodos de sacos, colchones y atadijos se disponían a pasar la noche, llamándose unos a otros a chillidos. Sobre la prieta espesura de muchedumbre, dos locomotoras frías, sin cálido resoplido, vagas semejanzas de esfinges... (Borrás, 2016: 127)

Es irremediable que estos recortes recuerden a Valle-Inclán. Visto de una forma interesada, parece como si Borrás hubiera interiorizado una suerte de guía para producir acotaciones de tonos esperpénticos en serie, menos flexibles en su estructura que las del gallego. Pese a ello, bastantes acotaciones de Valle-Inclán siguen pasos parejos, como esta que abre la Escena Cuarta de *Luces de bohemia*:

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HÍSPALIS tambalean asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, al asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de los Guardias. Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean (Valle-Inclán, 2014: 75).

La vistosa expresión de Borrás en algunos párrafos arrastra, además, dejes que han caracterizado al tan singular lenguaje esperpéntico.<sup>75</sup> La semejanza llega hasta el punto de que las siguientes oraciones de *Checas de Madrid* serían seguramente atribuibles al autor de *El ruedo ibérico* en un texto ciego: «Salieron. Cabeceaba la tiniebla el redondel de claridad del farol ferroviario, balanceo a compás de las pisadas. Por los muelles se les aparecían centinelas en alarma de canes medrosos» (Borrás, 2016: 130), «Sabino también

---

<sup>75</sup> A saber, la riqueza léxica, el uso de términos sorprendentes en contraste con un registro popular, la combinación de tiempos suspendidos y cortes abruptos en la enunciación, la significación fónica, la preferencia por el ablativo absoluto y la omisión verbal, la inclinación a fórmulas poéticas de distorsión, y un largo etcétera que el lector interesado puede ampliar en Ruíz Fernández (1981) o García Gallarín (1986).

se levantó, huesudo, carcomida la oreja, bigotes en fleco de colgadura. A don Roque le palmeaba el hombro, machaconeando su dominio» (138), «El materialismo histórico vomitaba, ahíto hasta el gañote» (166), «Remusgo del posible encuentro hacía piafar a los milicianos; pateaban, nerviosos, con la disculpa: —Hace frío» (225)... Es este caudal lingüístico lo que permitirá a Tomás Borrás combinar un registro de inusitada violencia con expresiones de evocación modernista sin que participe de ninguna contradicción. Lo repulsivo, el golpe grotesco está en la unión de los dos formatos. Con tales resortes Borrás va a «grabar» en la memoria del lector, por ejemplo, una de las escenas de suplicio más impactantes que se dieron en la literatura de la Guerra Civil. En ella un joven indefenso de rasgos pierrotianos y ojos aterrados es agarrado por dos milicianos que empiezan, en silencio, a limarle el talón y no se detienen hasta que emana el «redondel sangriento, rotos del calcetín y de la piel; el hueso daba un chirrido áspero al roce de la lima; el cuerpo se sacudía con latigazos de dolor» (2016: 132), y termina muriendo por la impresión, retorcido. La escena resulta todavía más abrupta si tiene en cuenta que viene precedida por la descripción realmente poética de una estación de tren durante la noche, traspasada por contrastes —el impulso y la inmovilidad, las luces blancas y las espesuras negras—:

Silenciosa, la noche apretaba más la parálisis de aquella ingeniería, fracasada de ruido y velocidad. El farol iba buscando la sepultura donde estaba muerto el movimiento. Llegaron al límite del carbón, tiznando el suelo rayado por las barras de plata. Hierbas en ansias de vivir rompían el firme de piedra machacada. Últimos vagones, desenganchados de las kilométricas reatas, sueltos acá y allá, sorprendidos por su agotamiento: la quietud. Alrededor, el campo respirando libre frescura de nubes y estrellas (Borrás, 2016: 57).

Había sido Valle-Inclán, sin embargo, quien trece años antes de esta publicación alcanzó las cotas más altas en castellano a la hora de reflejar esta mixtura entre un horror casi rayano en el gore («Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento. —¡Era cuanto quedaba de su chamaco!—. Los cerdos habían devorado la cara y las manos del niño: Los zopilotes le habían sacado el corazón del pecho» [Valle-Inclán, 2007: 139]) y una desbordante belleza formal en *Tirano Banderas* [1926]. De hecho, esta combinación se convirtió en una de las marcas características de la obra. Véase a este respecto el segmento de «Santa Mónica», en la Quinta Parte, que vuelve a conectar, además, con la estampa de los cadáveres marinos de Concha Espina:



Hilo de la muralla la curva espumosa de las olas balanceaba una ringla de cadáveres. –Vientres inflados, livideces tumefactas–. Algunos prisioneros, con grito de motín, trepaban al baluarte. Las olas mecían los cadáveres ciñéndolos al costado de la muralla, y el cielo alto, llameante, cobijaba un astroso vuelo de zopilotes, en la cruel indiferencia de su turquesa (Valle-Inclán, 2007: 156).

Como sea, la huella más visible del fresco americano de Valle-Inclán en *Checas de Madrid* estará en la escalofriante figura del científico-torturador mexicano el coronelito Morelos, «linfático hércules» que dirige con mano exterminadora una de las checas de la novela. El coronelito, personaje con visos de una sangrienta serie B (excéntrico *mad doctor*), arrenda ya desde su apelativo gestos del Coronelito de la Gándara valleinclanesco y hasta del mismo Tirano Banderas, el lechuzo de la eterna mueca verde. Le corresponderá a esta sádica creación, con su «máscara de tierra» y «sus dos rendijas oblicuas de hucha para mirar» (Borrás, 2016: 172), poner rostro a la Bestia soviética que, según su retórica, ha venido a «civilizar» Madrid, lo que da una idea de las oscurísimas caricaturas que plasma en su novela el autor falangista.

#### VIII. MÁS SOBRE TOMÁS BORRÁS Y *CHECAS DE MADRID*. DEL ESPERPENTO AL TREMENDISMO

Hay demasiadas correspondencias formales entre los dos autores para creer, como ha venido haciendo la crítica, que Borrás llegó a «Valle-Inclán a través de Agustín de Foxá» (Umbral, 1993: 38), aunque la novela *Madrid, de corte a cheka* de este último, que recibió «tratos de Valle-Inclán resurrecto» (Andrés Trapiello, 2010: 72) durante el primer franquismo, fuera la gran obra-mascarón del subgénero en el que se inscribe *Checas de Madrid*.

Si se revisa la trayectoria como escritor de Tomás Borrás (1891-1976) se advierten, además, ciertos correlatos con la estética de Valle-Inclán, cuya pista apenas se ha seguido. Por ejemplo, antes de ser reportero de guerra en Marruecos, un bisoño Borrás cubrió para el diario *Tribuna* las noticias del Frente del Este durante la Gran Guerra, en una serie de reportajes muy alejados, claro, de la grandeza y la experimentación de *La media noche*, pero donde ya se respira cierto trazo expresionista y un gusto por el ademán romántico. Dicho gusto se concretará en los títulos de sus primeras colecciones de cuentos: *Noveletas* [1924], guiño a las piezas para piano homónimas del músico romántico Robert Schumann, y *Sueños con los ojos abiertos* [1929]. A pesar de tales contribuciones, a las

que habría que sumar un par de novelas (*La pared de la tela de araña* [1924], *La mujer de sal* [1925]) de peripecia aventurera y tonos feístas, Borrás se consideró siempre un hombre de cine y de teatro. Suya es, de hecho, la primera pantomima moderna estrenada en España, *El sapo enamorado* [1916]. Una obra que, en los márgenes de lo maravilloso, pretende «aniñar el espíritu» del espectador, según la fórmula acuñada por Jacinto Benavente en *Los intereses creados*, a través de una retórica de la inocencia y del asombro, carente de palabras, pues estas han perdido, por desgaste, su capacidad para conmover genuinamente. En respuesta, Borrás plantea una escenografía acondicionada como «una selva de fantasía de cromatismo dual: blanco y negro, colores propios del clown y, también, claro está, del cine mudo» (Peral Vega, 2008: 79), que, en su depuración del uso de las sombras chinescas, anticipa la propuesta de Valle-Inclán en *Ligazón. Auto para siluetas* [1926].

Abisma pensar que en dos décadas Borrás pasó de defender una lógica preciosa de cuento hadas, ligada a los postulados del Teatro de Arte, a exponer en *Checas de Madrid* toda «una estética de la crueldad», en palabras de Mechthild Albert, «cuyo discurso equivale, si no en la forma del lenguaje, sí en su espíritu, a la *estetica di violenza e di sangue*, predicada por el futurismo» (2003 :157). Para entonces él y su mujer, la cupletista Aurora Mañanós Jauffret (apodada *La Goya*), eran ya dos de los miembros más destacados de Falange Española, muy cercanos al antiguo círculo de Ledesma Ramos y Giménez Caballero. De ahí que sobresalgan tanto y resulten tan sugestivas las heterodoxias en materia de propaganda que se dan en la segunda mitad de *Checas de Madrid*.

La principal de estas heterodoxias radica en el carácter del protagonista de la «Acción Segunda» de la novela y antihéroe de la trama, el llamado Fadrique de Lorenzana, redactor del *Heraldo de Madrid*. Lejos de ser un joven idealista en un camino de *Bildungsgroman* o una luchadora-espía dispuesta a sufrir cualquier martirio por su credo falangista (los dos avatares más comunes en este tipo de producciones), Fadrique representa a un acaudalado bohemio y bufón del anarquismo. Una suerte de Falstaff aristocrático, que presume de una heráldica en realidad desgastada y devenida en capitalismo para cerrar bares. En pocas palabras, un farsante. Un farsante al que Borrás, cruel, dota de la fisonomía de Carlos II *El Hechizado*. No le faltaron a Borrás modelos de inspiración históricos en el Madrid de los años veinte para componer o remendar la pintura de este Fadrique, pero hará que su discurso rebose un continuo tono de guiñol

valleinclanescos, no tanto deudor de la lucidez estrellada del protagonista de *Luces de bohemia* (con quien podría haber compartido imaginario) como de la expresión alucinada de Don Estrafulario en *Los cuernos de don Friolera*. De este modo, Fadrique podría estar reseñando perfectamente aquella elucubración de Don Estrafulario de que: «Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano» (2018: 131), cuando dice:

[...] La vida tiene la misma técnica para sus dramas que Shakespeare, que se pronuncia Chopenauer. La misma técnica, *mes amis*: lo trágico está junto a lo bufo, lo sublime mezclado a lo grotesco, simultáneamente, sin transición, sin matiz, sin *nuance*... Y a propósito de francés, Blasco Ibáñez recibió en sus jardines colgantes de Mentón a un periodista de París jubilosamente: «¡Oh, mon cher, senté vú, senté vú!»... La vida copia a Shakespeare. Ya descubrió Oscar Wilde —nadie en la República se dé por aludido— que si había niebla en Londres era porque los pintores la habían puesto en sus cuadros... Ingenio, *quid divinum*, relámpago, chispa... Lo que no tiene el marxismo. El marxismo es el burro de la zoología política (Borrás, 2016: 162).

¿Hay alguna voluntad de clarividencia en estas palabras o responde todo a una elaborada chanza, un batiburrillo de referencias cultistas? ¿Es una parodia de tantos ecos tertulianos, ya apolillados en el año 36, o la constatación de una cierta nostalgia y funcionalidad de los mismos? No cabe duda de que la audacia propagandística de Borrás, compañero eterno de Ramón Gómez de la Serna en las charlas de Pombo, al remitir a este arribista, que tiene tratos con la masonería y las filas de la F.A.I., es cargar desde dentro, desde la guardia vieja de la República intelectual contra el marxismo, la verdadera bestia invasora, el «burro de la zoología política»; una sentencia de greguería esta que ¿acaso no podría suscribir el propio Borrás? Más adelante el personaje de Fadrique completará su cosmovisión al asegurar que, de acuerdo a los cánones actuales, dominados por el vulgo, hoy «el cisne del Avón hubiese compuesto una *Macbeth* para representar en los circos». Lo dice justo antes de desvelar su propia definición teatral de la «Revolución de Madrid: un enorme patíbulo, pero todos los personajes clowns...» (Borrás, 2016: 170). En este pasaje se distingue ya con claridad el guante de Borrás haciendo hablar en su nombre al personaje-muñeco. En consecuencia, será Fadrique también el portavoz que reivindicará la perspicacia de Goya, uno de los pilares expresivos de la novela, cuando le increpe al coronelito: «Para mí es incuestionable que los sueños de la razón engendran monstruos. O dicho por mí, y no por Goya: sin corazón, el cerebro disparata. Rebuzzé al

oír disparatar a un cerebro sin corazón. El marxista es un maniquí mecánico inalzado. Oráculo para el futuro: el que tiene la poesía tiene la victoria» (Borrás, 2016: 210). En otras palabras, el futuro le pertenece a la Falange. No en vano, era un lugar común del partido aquella máxima de José Antonio Primo de Rivera sobre la necesidad de dirigir España a través de «una corte de poetas»...

La cuestión es que, a pesar de todo lo dicho, Fadrique no deja de ser un personaje cínico, de catadura moral huysmaniana, que se jacta de haber organizado «concursos de blasfemias», forma parte de una checa, asegura conocer «al dedillo sus métodos de caza», y al término de la novela no rehúsa de su anarquismo. Ni que comentarse tiene —pensando en el contexto de recepción de la novela durante el primer franquismo— la polémica de que ciertas opiniones de este indecente bohemio pudieran atribuirse a Tomás Borrás. De hecho, aunque *Checas de Madrid* vivió sucesivas ampliaciones (pasó de dos a cinco acciones) y reediciones a lo largo de los años cuarenta, aupada por su éxito en librerías; no parece casualidad que Fadrique de Lorenzana se esfumara de todas las nuevas tramas —ni siquiera es mencionado por otros personajes—, y que el universo argumental entero de su Acción quedara descolgado del resto.

Sorprendentemente, quien sí aparecerá en forma de recuerdo, mencionado por el mismo Fadrique, en una de las reducidas ampliaciones que integró Borrás en esta «Acción Segunda» es la figura de Ramón del Valle-Inclán. Pocas veces, sin embargo, se ha mostrado Valle-Inclán más títere de los intereses del autor que ha querido apropiarse de su figura, no porque la anécdota no sea verosímil, sino porque está extremadamente sesgada. Y es que Borrás se vale de la memoria del escritor solo para proyectarle mofándose, con tanta ocurrencia como misoginia, de una diputada socialista, a quien se hace epítome del gobierno de la República, contra la cual el personaje de Valle-Inclán se muestra abiertamente desencantado y contestatario:

—Pero Valle-Inclán no sólo se insolentó con la República, sino con los republicanos. Les disparaba con su cortante zeta epigramas horribles. Una diputada de hoy, fea, socialista y pachucha, está fichada de fracasos amorosos. En la tertulia del Congreso alguien le gastó una broma, atribuyéndola idilios naturistas, porque la había dado un mareo hablando en sesión. Valle-Inclán intervino: «Rezpeten a la dama, no se murmura de quien pudiera llamarse, con justo título, madre de la Patria». La diputaduela se dio por ofendida «no estoy embarazada, pero si lo estuviera no sería de usted». La clavó Valle-Inclán: «Yo me gazto mejor miz doz pesetas...» (Borrás, 2016: 263).

Fadrique había asegurado que el chiste era la mejor arma para vencer a la República, y Borrás lo ilustra tendenciosamente a través de la figura nada piadosa de Valle-Inclán. Así de sencillo. No había motivos para forzar la mención del gallego a la altura de 1940, que es cuando se incorpora este pasaje en la novela, salvo sumar una piedra más al intento de resignificación del autor que estaba promoviendo una pequeña parte de la intelectualidad franquista. En todo caso, aludir a Valle-Inclán le serviría, además, al escritor para evidenciar la deuda estilística que contrae con el gallego. Un lector receloso podría notar, sin embargo, indicios de caricatura en el retrato que se hace de él, por ejemplo en el ceceo. Al ser este un rasgo que le asignaron a Valle-Inclán numerosas crónicas, no necesariamente enemigas, parece que su inclusión responde antes a la voluntad por parte de Borrás de ser lo más fidedigno posible con el habla de sus personajes. Con todo, el madrileño no debía de tener demasiado cariño personal a Valle-Inclán, al contrario que Agustín de Foxá o Melchor Fernández Almagro. Al menos no lo sentía por el Valle-Inclán anterior a los esperpentos (lo que suma extrañeza a su mención). A fin de cuentas, pocos ataques tan marrulleros y gratuitos ha recibido el autor gallego como el que le dejó Tomás Borrás en 1917 en el diario *La Nación*. En una sección titulada «Hablan los críticos españoles», se le preguntó a Borrás qué opinaba, entre otros escritores, de Valle-Inclán. La contundencia de la respuesta sorprendió al entrevistador:

—¿Qué te parece Valle-Inclán?

—Un mamarracho.

—¡Atiza!

—Un mamarracho completo. Es un señor que carece de personalidad propia; es decir, que en ninguna obra de Valle-Inclán encontramos a Valle-Inclán. Sus obras son, o francos remedos, como *La Marquesa Rosalinda*, de *La Noche Persa* de Jean Louis Vaudoyer, o cosas ya vistas en el teatro de D'Annunzio, como las tragedias bárbaras. Además no escribe en castellano, sino en gallego, y gallega es su sintaxis. ¡Valle-Inclán! Valle-Inclán es un señor soberbio, un fantasmón ridículo que nos quiere aterrorar con las lentes y las barbas y darse aspecto de anacoreta. Todo es en él artificioso y artificial, igual la vida que hace, igual la que se ha forjado, la que ha metido de hoz y de coz en las *Sonatas*, desvirtuando la obra primitiva, destrozándola. ¡Un horror! Un caballero Casanova que da vergüenza (Borrás, 1917: 7).

Aparte de los considerables elementos expresivos de naturaleza esperpéntica que «remeda» Borrás en *Checas de Madrid*, hay un rasgo repetido en D'Annunzio, pero especialmente destacable en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, que está presente

en la novela: la tensión entre una denunciada violencia ritual contra el cuerpo femenino y la focalización erótica de varias de sus partes. Todo ello narrado con un bagaje sensorial modernista que recalca los contrastes más intensos de la escena, especialmente los cromáticos (sangre manando de un cuerpo blanquísimo). En el caso de Borrás, el padecimiento del personaje inocente de Rosa (la cuya es la última de las torturas y colofón, por tanto, de su recorrido por las checas) enlaza además con el modelo narrativo de los martirios de santas. De hecho, Rosa, signo de pureza desde el nombre, funciona como una rediviva Santa Eulalia para tiempos de guerra<sup>76</sup>. Borrás enfrentará su firmeza (también física) al sadismo de sus captores, sin dejar de remarcar la delicadeza que le imputa mientras la torturan: «Desgarrones de la blusa y, entre los colgajos, la suavidad de las sedas y la armonía firme de los hombros, la nuca, la garganta [...] Dos bocas de dientes finísimos serraban sus dos pechos, sostenidos entre sus dedos como frutos rezumando sangre» (Borrás, 2016: 242). Más adelante un gato negro –indicador artístico habitual de lo demoníaco, pero también del libertinaje y del deseo femenino, como encarna en la *Olympia* de Manet y en los cuentos de Valle-Inclán «Mi hermana Antonia», «El rey de la máscara», «Octavia Santino» o «Beatriz»– la arañará salvajemente: «Las garras se engarfiaron a sus piernas. Ahondaba su saña el gato al arrancárselo ella, con maullido gutural, lúgubre, de agonía infantil. Rosa se cubría el rostro sin poder prevenirse de los ataques del enfurecido, porque no le veía; solo los dos reflejos girando por la oscuridad, en el suelo o saltando frenéticos, y el maullar aterrorizado (Borrás, 2016: 242).

Este último tormento guarda ciertas similitudes con el episodio de la violación de la molinera Liberata La Blanca en la obra *Águila de Blasón*, de Valle-Inclán [1907]. No en vano, antes de forzarla el personaje de don Pedrito hace que sus perros de caza la persigan y la retengan entre mordiscos, arañazos y aullidos:

DON PEDRITO, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera y le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola desnuda. Liberata, dando gritos, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña. Con los ojos extraviados se sube a un poyo para defenderse de los canes que se alzan de manos aulladores y saltantes, arregañados los dientes feroces y albos. Hilos de roja sangre corren por las ágiles piernas, que palpitan entre los jirones (Valle-Inclán, 1993: 79-80).

---

<sup>76</sup> En torno a la estetización de estos iconos de sufriente carnalidad vale la pena recordar pasajes como este de García Lorca en su «Martirio de Santa Olalla»: «Por sus rojos agujeros/ donde sus pechos estaban/ se ven cielos diminutos/ y arroyos de leche blanca» (2008: 164)

Dada la asiduidad con la que Valle-Inclán frecuentaba el Museo del Prado, y la plasticidad del fragmento, bien podría responder este a un intento de traslación literaria de la escena central del primer y tercer episodio de la serie de Sandro Botticelli *La historia de Nastagio degli Onesti* [Fig. 21 del «Apéndice de Imágenes»], expuesta en sus salas. En cualquier caso, no será esta la única escena de erotismo truculento contenida en *Águila de Blasón*, ni la que más llame la atención. En la «Jornada Cuarta» de la obra los personajes Farruquiño y Cara de Plata van a desenterrar un cadáver del cementerio con el fin de descarnarlo y poder así vender su esqueleto al Aula de Historia Natural. Para ello piden a La Pichona que prepare un gran caldero de agua hirviente donde cocer «a la momia». Mientras Don Farruquiño supervisa el proceso y remueve los restos con afán (pues «Es una vieja de cordobán. Tiene la piel pegada a los huesos y no la suelta. Esto va para largo» [Valle-Inclán, *Luz*, 9-VIII-1933]; Cara de Plata y La Pichona gozan de un encuentro sexual –con la correspondiente aparición intercalada de un gato negro– a escasos metros. De este modo, «la simultaneidad de las dos acciones en el mismo sitio [la cocina de La Pichona] precipita un contraste espectacular, violento, que el diálogo y las acotaciones subrayan convenientemente» (Doménech, 1993: 22). Ocurre así en la sucesión orquestal de sonidos que prorrumpen los vivos y los muertos o en la confusión inicial del lector sobre a quién se refiere Farruquiño cuando enuncia: «¡Un rayo me parta si no es el cuerpo de una bruja!»:

*La moza, con los ojos brillantes y los pechos fuera del justillo, se incorpora quitándose un zapato que arroja al candil. En la sombra de la chimenea el gato, tiznado de ceniza, maúlla y enarca el lomo, mientras el candil se columpia y se apaga esparciendo un olor de pavesa. Los maullidos del gato continúan en la oscuridad, y acompañan el hervir del agua y el voltear del cuerpo que cuece en el caldero, asomando unas veces la calavera aún recubierta por la piel, y otras una mano de momia negruzca y engarabitada.*

DON FARRUQUIÑO.—¡Un rayo me parta si no es el cuerpo de una bruja! Está como mojama dura y no es posible hacerle soltar los huesos. Le doy con las tenazas y suenan como en una pandera vieja. La otra vez, me acuerdo que apenas echamos el cuerpo a cocer se quedaron mondos los huesos. Es lo que hacen los rabadanes para limpiarlos del sebo... ¡Un rayo me parta, si no es una bruja!...

*Se oye el golpe de las tenazas sobre las costillas de la momia, y los suspiros de la manceba y el rosmar del gato* (Valle-Inclán, 1993: 150-151).

Lázaro Carreter encumbró la escena como «sin duda la más audaz, y a la vez, estremecedora del teatro español», y advirtió que en ella se encontraba ya en esencia «toda la posterior literatura tremendista» (1991). Por más que este fuera un juicio impresionista que no puede suscribirse por entero, es cierto que en sus párrafos se concitan bastantes características que se identificarán luego como señeras del tremendismo (la ironía negra y demiúrgica, cierto cinismo narrativo, la provocación escatológica, la degradación de las pasiones, etc.), de la década de los cuarenta.

Precisamente en esos años –y volviendo a *Checas de Madrid*– Tomás Borrás va a canalizar los recursos esperpénticos a lo largo de las sucesivas ampliaciones de la novela hacia una estética más áspera y serena que pronto se señaló como un muestra del llamado «estilo brutal» o «tremendismo». Así, en las nuevas Acciones «Tercera», «Cuarta» y «Quinta», más folletinescas en su recorrido, Borrás va a decolorar los violentos contrastes originales en pro del hallazgo de una belleza cetrina sobre el panorama devastado de la ciudad. La descripción adopta, en consecuencia, tintes más brancos y menos vivaces, y domina en su desarrollo una sensación de realismo amargo. Algunos críticos coetáneos percibieron el cambio, como Maximiliano García Venero, quien, al hilo de la nueva versión de *Checas de Madrid* en 1944 bajo el sello de Editora Nacional (el mismo que publicó *Vida y literatura de Valle-Inclán*, de Fernández Almagro), diagnosticó que: «Le acechaba a Tomás Borrás el esperpento a la vuelta de muchas páginas de su libro, y por fortuna, lo ha salvado, trabajando al modo de los aguafortistas literarios. El mundo teratológico de algunos capítulos está transmitido con una buida sencillez» (1944). En opinión de García Venero, Borrás había conseguido al fin humanizar su estética –atención al adjetivo– «al contacto con la tremenda realidad». A la propaganda cultural del Régimen le interesaba por entonces anunciar impudicamente la novela como si esta hubiese sido un testimonio veraz de aquellos días, y la catalogaron como «relato histórico», con todo el veneno que ello implicaba.

Mientras tanto, el engranaje editorial del franquismo entendía a Tomás Borrás como un autor de transición, un eslabón intermedio en la cadena que ataba a Valle-Inclán, Agustín de Foxá, y a los jóvenes y sombríos literatos de los años cuarenta, cobijados todos bajo la sombra alargada del último eslabón, Camilo José Cela. En unas reveladoras declaraciones hechas en 1944, Tomás Borrás intentó explicar la impronta de su feísmo literario, que comenzaba a ser repudiado por la masa lectora, al tiempo que precisaba su relación con el mítico autor gallego, a quien despojaba aún de toda mordiente política:



No puede ser almibarado quien sólo sabe de la miel que le untaron para que le devorasen las moscas. Se ha hablado, entre los mismos jóvenes, del estilo brutal y de sus justificaciones. Si Cela, García Serrano, García Suárez y tantos otros (yo mismo, en *Checas de Madrid*) hemos hablado tajante y crudamente, no se tome a delectación por lo morboso, sino a propósito revulsivo. En Valle-Inclán, situado en años tranquilos, o, por lo menos, con maneras, era degustación puramente estilista. Ahora es el sano realismo idealista: la vida la revelamos como la vivimos, para que se sepa que no es la mejor, sino vida a superar (Borrás, 1944: 13).

De sus palabras se extrae que la asimilación del grotesco respondía para él a unas necesidades expresivas coyunturales. Fue una mera etapa estilística, hasta cierto punto subversiva, que ahora tocaba cerrar<sup>77</sup>. Al menos, en la España franquista oficial de aquel momento, donde ya se estaba bajando en lo concerniente a Valle-Inclán un oscuro telón. De hecho, fue «un autor totalmente ignorado en las programaciones escénicas durante toda la primera década del nuevo período histórico-político, y gran parte de los años cincuenta» (Torres Nebrera, 2012: 307), lo que no quiere decir, como se está comprobando, que su influencia desapareciera...

#### IX. HACIA UNA LECTURA CRÍTICA DEL ESPERPENTO: EXILIO Y DISIDENCIA. LOS CASOS DE MAX AUB Y GONZALO TORRENTE BALLESTER

No se puede orillar el panorama literario español de finales de los años treinta y principios de los cuarenta sin atender a la producción en el exilio. Máxime, cuando el exilio acabará sumando nuevos y lustrosos contendientes a este frente cultural por la reclamación del estilo y el posicionamiento de la figura de Valle-Inclán. Así las cosas, en el año 1947, Pedro Salinas publicará en Estados Unidos el primer análisis teórico-crítico del esperpento desde la muerte de su autor y colgará al gallego una etiqueta que hizo fortuna: «hijo pródigo del 98». Según el poeta, Valle-Inclán tuvo dos etapas creativas (la modernista y la esperpéntica) divididas por un momento de epifanía tardía a partir del cual «despeñó al nefelibata» decadentista y evasivo que había sido y volvió los ojos y la pluma a la realidad social de España y a su decadencia real, sin fugas esteticistas (integrándose

---

<sup>77</sup> Y efectivamente, como expone Mechthild Albert: «Después de su culminación en *Checas de Madrid*, Borrás curiosamente abandona el estilo brutal, sin adherirse más a la boga del tremendismo. Primero se hunde en un desencanto teñido de resignación cristiana (*Cuentos con cielo*, 1943) para pasar luego, como muchos otros, al humorismo fácil, grato al régimen, en cuyo apoyo obrará también como cronista oficial de la villa y corte» (2003: 108).

por fin de la tradición «heroica» del 98): «Desengañado de martelos con las princesas de similor, vuelve, hijo pródigo del 98, al solar paterno, a su patria, a sus angustias, a la gran tragedia de España. Allí le tendrán acogido como hermano por siempre Azorín el asceta, Machado el estoico y Unamuno, el condenado por desconfiado a la eterna gloria (Salinas, 1970: 114)». Salinas agudiza notablemente la diferencia entre las dos épocas, haciendo al lector partícipe de una narrativa hagiográfica de Valle-Inclán, personaje que siente una suerte de «llamada» hacia la responsabilidad artística. Antes de tal viraje, la impresión de Salinas sobre el escritor guardaba, de hecho, ciertas similitudes con la que tenía la intelectualidad más liberal del franquismo en los años cuarenta. De este modo, el Valle-Inclán modernista que dibuja no trasciende demasiado la imagen de un florido y genial estilista, de talento desaprovechado, y moralmente cínico (parecidas críticas a las que le arrojó Clarín en los inicios de su carrera [1897]). Como tímida transición entre las dos etapas estaría la obra *La pipa de kif* [1919], en cuyos versos Salinas vislumbra ya piruetas esperpénticas, aunque exentas del mensaje comprometido que glorificará a su autor. Resulta paradójico y, sobre todo, sintomático de la necesidad que había de recuperar ideológicamente a Valle-Inclán —¿por qué, si no, tanta insistencia en esa segmentación?— que, en un articulillo para *Verso y Prosa* del año 1927, Melchor Fernández Almagro respuntara una opinión más moderna (en cuanto a que se adapta mejor a los criterios actuales) que la de Salinas al respecto. El esperpento aparece en su análisis como un último paso coherente con la trayectoria valleinclanesca:

Versos en *esperpento* son muchos de *La pipa de kif*. Pasajes en *esperpento* son algunos de las *Comedias bárbaras*. En *La marquesa Rosalinda* cabe advertir el tránsito al *esperpento* desde la farsa: larva suya. El vocablo rotula algún *esperpento* inequívoco *Farsa y licencia de la reina castiza*. Pero al asomarse don Ramón al ventanillo aleve donde se ochavan las paredes maestras de lo trágico y lo bufo, no renuncia a miraderos laterales. Lo poemático a la manera de las *Sonatas*, penetra en lo *esperpéntico* puro. Arrastrando su aire peculiar, cargado de fragancias finiseculares —pero imprescriptibles—, Bradomín reaparece en *La corte de los milagros* para hacer patente la unidad profunda y esencial del mundo valle-inclanesco. No es Valle-Inclán creador de los que rectifican sino de los que integran. Sus libros no se anulan: persisten. Así forman una progresión que vive en todos y cada uno de sus términos (Fernández Almagro, 1927b: 9-10).

Con todo, el artículo de Salinas, piedra de toque para numerosas investigaciones posteriores, consiguió fijar algo fundamental: no se pueden entender los esperpentos de Valle-Inclán sin abordar la lectura socio-política de la realidad española que perpetró su

autor. Más aún, la difusión que tuvo su estudio contribuyó a asentar en el mundo académico nacional la visión antirriverista, primero, y republicana, después, del autor gallego. A partir de entonces la crítica ha ido perfilando el sentido y las claves estéticas e ideológicas de Valle-Inclán en un proceso lleno de ramificaciones abiertas que llega hasta hoy. Más interesantes, sin embargo, que las ramificaciones de la historia de la crítica resultan siempre las de la historia de la literatura.

En este sentido, crece en el exilio de los años cuarenta, concretamente en la capital mexicana –tan cara para el gallego–, la monumental obra del autor republicano que con mayor naturalidad asimiló el bagaje esperpéntico de Valle-Inclán. Me refiero a *El laberinto mágico* o los *Campos* [1943-1968], de Max Aub.<sup>78</sup> El profesor Francisco Caudet ya avisó de la fascinación que sentía Aub por el autor y de la coincidencia de que ambos se plantearan «el lenguaje como problema» (2012: 93). Relacionado con ello, Aub no forzó ningún injerto esperpéntico, ni asoció sus motivos a una directriz expresiva de propaganda, ni los imitó para reproducir una sensación impostada de distanciamiento y horror; al contrario, integró su herencia expresiva sin que se notaran las costuras, estudió sus recursos, los adaptó a un estilo nuevo, autónomo y reconocible... Y armado con él volvió al mismo imaginario doloroso y funesto del que hemos venidos hablando durante tantas páginas, La Guerra Civil española, con el fin de confeccionar el mural literario más ambicioso y preciso hasta la fecha en lo que respecta al reflejo de las sensaciones, reacciones y secuelas que dejó la contienda.

Este prurito de veracidad llevó a Joan Oleza a calificar a las seis novelas que componen el ciclo como unos nuevos «episodios nacionales», deudores de Galdós y de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán. En consecuencia, el investigador aseguraba que «el gesto» trazado por la primera novela del ciclo, *Campo cerrado* [escrita en 1939], «era el de la novela histórica moderna» (2002: 49). Al hilo, no sería exagerado entender los *Campos* como la verdadera continuación de los *Desastres de la guerra* goyescos por parte de la literatura republicana, aunque se publicaran años después de la derrota. Al fin y al cabo, al pintor y al escritor les movía la misma intención de retratar las desgracias y el ambiente que «vieron». En el año 2012 Francisco Caudet halló una nota inédita del autor

---

<sup>78</sup> Significativamente, Andrés Trapiello sugería que «si hubiese que buscarle un *pendant* del otro lado» a *Checas de Madrid*, de Tomás Borrás, el elegido podría ser el ciclo de los *Campos* de Aub (2010: 399), y viceversa.

en la Fundación Max Aub de Segorbe que refuerza estas interpretaciones, pero que, ante todo, revela su consciencia creativa:

*El Laberinto Mágico* tiene claros antecedentes en Galdós y Valle-Inclán, con la sola diferencia de que conté lo que viví. Lo que, a falta de otra cosa, me otorgó veracidad y, sin duda, partidismo. Aunque esto último también se les puede echar en cara a mis inigualables –por lo menos para mí– precedentes. No pasan mis novelas de ser testimonio y no son acusación como los *Episodios Nacionales* o *El Ruedo Ibérico*, para ello me faltó la grandiosidad y el humanismo de Galdós y el humor de Valle-Inclán (en Caudet, 2012: 104).

Frente a esa falta de humorismo, Aub va a dotar a su novela de un entramado simbólico que continuamente anunciará el fatal destino de España. De acuerdo a esta lógica, *Campo cerrado* se abre, previo apagón de luces, con la representación de los festejos de un toro de fuego, «animal bárbaro y terrible» en cuya sombra violenta la crítica ha reconocido la fuerza salvaje de un pueblo que va a liberar «la incontenible historia que lleva dentro largamente reprimida» (Oleza, 2002: 49). Sin embargo, apenas se ha insistido en la relevancia que tiene ese inicio como posible diálogo del autor con una tradición literaria en la que, conscientemente, se inscribe. No en vano, *Campo cerrado* arranca en una abarrotada plaza mayor donde van a soltar un toro, es decir, arranca en un improvisado «ruedo» ibérico. Aunque los motivos de la elección puedan ser ajenos por entero a Valle-Inclán, no parece inocente que el propio Aub deslizara la palabra en el segundo párrafo de la novela: «La plaza, por ocho días ruedo verdadero, apuntaladas las fachadas limpias de derrengaduras con escaleras y tablonés» (Aub, 2004: 16).

Aun así, la obra del ciclo que más va a emanar un cierto aliento esperpéntico es la depurada *Campo de sangre* [escrita en 1942 y publicada en 1945], la metáfora derramada definitiva por parte del bando republicano. *Campo de sangre* se caracteriza como la novela a un tiempo más descarnada y más emotiva del grupo. En el penúltimo capítulo, titulado «Cada uno en el desvelo de su madrugada», Aub recoge los sueños y los pensamientos de los personajes que ha ido diseminando a lo largo de la trama y los ensambla, a modo de réplica y contraste, en una polifónica procesión macabra. No en vano, la mayoría de ellos morirán en el capítulo siguiente por el impacto de un obús –la novela asiste a los primeros bombardeos de Barcelona–, y algunos llegan incluso a presentirlo en su desvelo. En estos casos, para distender la angustia del lector y engrandecer al personaje, Aub va a dotar a su expresión de unos elevados registros

literarios, sin ninguna voluntad paródica. El siguiente monólogo, por ejemplo, revisita no pocas claves de la retórica y del imaginario lorquianos, procedentes de sus romances luneros o de aquel diálogo fúnebre entre la gata y el niño muertos contenido en *Así que pasen cinco años* [1931]:

La luna llena sobre los escombros. Corren las nubes dándole círculo moreno al pezón de la luna. Arandela, parda, aréola. Plata del polvo. Las ruinas tienen sombras arruinadas, los boquetes ribeteados de argén. Nadie por las ruinas, una brisa leve y el ruido del mar lejano. La guerra es un gran río entre dos lunas enteras. El cielo, su madre, la noche, su cauce y yo sentado solo, sombra, nada a su vera. Las sombras de los muertos sin sombra, sombra de la luna: asombro. Este ha muerto. ¿Quién? ¿Este? ¿Aquel? Vivo Norte. Muerto, aquel que conocía. ¿Quién? Aquel, muerto con sangre fría. Muerto. ¿Dónde? La luna sobre los escombros. Los huesos. ¿Cómo se llama mi hermano? Muerte y la luna corriendo. ¡Eh! Espérame, luna. Espérame que todavía te puedo alcanzar, el pie en el estribo. El tranvía está demasiado lleno. Todos los estribos ocupados. No llego. No puedo agarrarme a ningún asidero. El tranvía echa a correr. ¡Para! ¡Para! ¡Oh, noche! ¡Qué daño! (Aub, 2003: 470).

Otro de estos personajes visionarios declarará, por su parte, con negra lucidez de esperpento: «He muerto. No respiro. No lato. No me siento. Estoy muerto, muerto. ¿Quién ha ganado la guerra? Me entrará una bomba por la mismísima punta de la calva. Y si me voy, ¿qué dirán los demás?» (Aub, 2003: 466). A la noche siguiente los demás, es decir, los pocos que quedan vivos, verán arder desde otra plaza –como en la obertura de *Campo cerrado*– las partes más altas de la ciudad. Y mientras «señalan con la cabeza el cielo de donde baja la muerte» (Aub: 2003: 494), Aub acomoda su lenguaje a la sensación de pasmo y sequedad, en un estilo afín al de Valle-Inclán: («la luna ilumina el enorme penacho de la gasolina», «las casas, jaharradas de luna, cobran un color de esqueleto») idóneo para pintar la última escena y el último panorama del «prodigioso espectáculo trágico» que se ha venido desarrollando.

## Coda

Con los *Campos* de Max Aub como heraldo republicano se constata que escritores de ambos bandos se valieron de técnicas y motivos que ya estaban presentes en los esperpentos de Valle-Inclán para describir los sucesos más ásperos, y hasta inefables, de la Guerra Civil española. La suma de todos, aunque desigual en cantidad, estilo y honestidad artística, aseguró, de hecho, la transmisión inmediata de la estética grotesca

de Valle-Inclán tras la muerte del autor. Esta asimilación literaria, así como las estrategias de apropiación ideológica a las que se vio sometida su figura durante la contienda y poco después, dan cuenta de la importancia del escritor como personaje público en el engranaje cultural (y político) de los años veinte y treinta, y la poderosa ansiedad de influencia que suscitaba. Desde entonces, y hasta hoy, no se ha dejado de regresar a su cantera expresiva, como un posmoderno imán. Escritores como Gonzalo Torrente Ballester no dudaron incluso en alzarle como «El mejor escritor español del siglo XX» (en García Santa Cecilia, 1986), cuando, ya en democracia, el entusiasmo crítico por Valle-Inclán alcanzó sus cotas más altas.

Precisamente Torrente Ballester, una de las personas más inspiradas en sus comentarios sobre el autor<sup>79</sup>, recuperó y propagó muy pronto en territorio nacional cierta virulencia anticastrense de *Tirano Banderas* –el esperpento más coreado e influyente fuera de España– en su novela *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* [1946]. Dicha publicación, que ironiza sobre el proceso de surgimiento de un mito, va a materializar su «ruptura –por lo menos intelectual– con el régimen franquista» (Tietz, 2013: 96). Después de todo, Torrente Ballester era conocido por entonces como el autor de la novela *Javier Mariño* [1943], una especie de camino del héroe falangista, aunque tan heterodoxo en sus planteamientos (el protagonista se enamora de una comunista, hay tenues alegorías contra el gobierno franquista por su alejamiento del ideal de Falange...) que solo duró veinte días antes de que la censura lo retirara. Tres años después quiso diferenciar, como expuso en el prólogo de la reedición de *El Golpe de Estado de Guadalupe Limón* en 1977: «el cambio radical de mi mentalidad, la instauración y aceptación de una actitud crítica, nacida de mi propia existencia, de mi propia vida, sin contaminaciones ideológicas o retóricas» (en Tietz, 2013: 96). Y para ello rechazó el modelo realista imperante y escribió una peripecia protagonizada por «muñecos» míticos, frecuentemente animalizados en su descripción, aderezada con secuencias ágiles y parapetadas de personajes, de regusto valleinclanesco.

Dada la aspiración –romántica– del esperpento de ser un género total, resulta muy oportuno que la siguiente parada en territorio español de esta continuada recepción esperpéntica, ya lejos de las fronteras de esta investigación, venga antes de la mano del

---

<sup>79</sup> Rescato aquel en el que señalaba que: «Solo para quien vive en España, solo para quien la siente como dolor, tienen los esperpentos de Valle-Inclán entera significación. Son como ciertos chistes políticos, de alcance restringido y para entender con clave» (Torrente Ballester, 1957: 79).

cine que de la literatura. Como han estudiado Concepción Torres Begines (2014) y Manuela Rodríguez de Partearroyo (2019) el esperpento fue una influencia activa en el cine más revulsivo del ya citado Edgar Neville, pero también de Luis García Berlanga, de Marco Ferreri... Rafael Azcona, guionista de varias comedias de estos últimos, encontró en el autor gallego un cómplice atemporal de su corrosiva visión de la realidad española. Tiene sentido, al fin y al cabo, Valle-Inclán siempre hizo buena aquella máxima de Kenneth Burke: «allí donde el humor tiende a ser conservador, lo grotesco tiende a ser revolucionario» (en Ziomek, 1983: 16). Es hora de salir del espejo.

## Conclusiones

Confío en que las páginas previas hayan ayudado a calibrar un poco mejor la originalidad, influencia e importancia que tuvo el esperpento a lo largo de la tradición grotesca hispánica desde el Romanticismo hasta los neorrománticos años treinta y principios de los cuarenta del siglo XX. A pesar de que la crítica no ha dejado de volver con pasmo la mirada al esperpento, cuya estética sigue abrumando hoy por su (pos)modernidad, resulta cuando menos significativo que aún no exista una definición más o menos estable del género, o que ni siquiera esté consensuado si este puede aplicarse a otros textos más allá de Valle-Inclán.

Estos debates, que se renuevan con frecuencia, revelan algunos de los problemas conceptuales que arrastra el estudio del esperpento desde sus orígenes. Y es comprensible. La formulación del género –como era habitual en el teatro de la Edad de Plata– se realizó de un modo metaliterario, con lo cual estaba condicionada por el lenguaje y la trama de la historia: la iluminaron dos personajes (Max Estrella en *Luces de bohemia* y Don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*) que ejercieron la función puntual de portavoces del autor, pero ¿hasta qué punto podemos creer y edificar una teoría a través de sus diálogos ficcionales? Es cierto que el autor corroboró y amplió ligeramente sus postulados, pero lo hizo en entrevistas de prensa divulgativas, como aquella célebre que concedió a Gregorio Martínez Sierra en 1928 para *ABC*, en las que tuvo que acudir a correlatos teatrales no exactos, pero familiares para el público, como «farsa», para intentar explicar la impresión que su nueva estética quería causar. Los fantoches esperpénticos, sin embargo, al contrario que los «tipos» de la farsa, están sometidos a una responsabilidad, obran con consecuencias fatales, nos imprimen un dolor. Tampoco el esperpento es una categoría radicalmente teatral, como la farsa, sino que sigue una forma híbrida, narrativo-escénica, que le hace adoptar la apariencia de una novela dialogada... En conclusión, incluso en su época la singularidad del esperpento era harto difícil de explicar.

Con todo, el principal escollo teórico para aclarar en qué consiste la estética (y qué la diferencia, por tanto, de otras propuestas deformadoras) ha residido en la despreocupación de la crítica a la hora de dirimir qué rasgos eran diferenciales del esperpento y cuáles eran comunes a la categoría artística mayor a la que este pertenece: lo grotesco. Por si fuera poco, los estudios grotescos sobre Valle-Inclán se han asociado



durante casi cincuenta años a los postulados carnavalescos y regeneradores del teórico ruso Mijaíl Bajtín, relegando otras posibles aproximaciones, como el grotesco de la enajenación –más negativo y oscuro– de Wolfgang Kayser, lo que ha condicionado y limitado la interpretación del esperpento. De ahí que esta investigación haya partido de una descripción fija de lo grotesco, en consonancia con las últimas incursiones teóricas en torno a la categoría. En este sentido, lo grotesco, estética mutable que Valle-Inclán, siguiendo los preceptos románticos de Goya y de Víctor Hugo, concebía como la verdadera «musa moderna», ha sido entendido en estas páginas como «la completa degradación de una realidad o su expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso».

A partir de esta apostilla teórica se han podido extraer cinco características fundamentales que comparten todas las obras acabadas que Valle-Inclán identificó como «esperpentos»<sup>80</sup>. Estas cinco características (todas ellas expuestas y detalladas en mayor o menor medida a lo largo de este trabajo) son: a) el uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico; b) el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad hispánica o de su pasado histórico; c) la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y retorcida de registros; d) la significativa plasticidad de sus escenas; e) la reiterada deformación sentimental de motivos románticos.

Este último apunte resulta el más insólito desde una perspectiva bibliográfica, pues, aunque se han venido realizando estudios parciales sobre alguna imagen, retórica u obra romántica degradada por el autor gallego, nunca se había abordado un estudio panorámico sobre el tema. Y, sin embargo, incluso la Escena XII de *Luces de bohemia*, la escena fundacional de la teoría esperpéntica, está trufada de elementos románticos. No es solo que Max Estrella cite a Goya (el gran mito del Romanticismo para Valle-Inclán) como inventor original de la nueva estética, sino que la peripecia del personaje remeda el tópico folletinesco del soñador que apenas puede dar, pobre y débil, los últimos pasos hasta su casa, también empleado por el escritor victoriano Thomas Hardy en su desoladora novela *Jude, el oscuro*. A su vez, Max Estrella encarna en esta escena el mito romántico del *seer*, respuntado por el investigador Frank Kermode, el artista que ve más allá. Y lo que vislumbra el poeta ciego es el entierro histórico del padre del romanticismo francés y

---

<sup>80</sup> A saber, *Luces de bohemia* [1920, 1924], *Tirano Banderas* [1926], los dos primeros volúmenes de su ciclo *El ruedo ibérico* [1931-1936], es decir, *La corte de los milagros* [1927] y *Viva mi dueño* [1928], y las tres obras breves que conforman la compilación *Martes de Carnaval* [1930]: *Los cuernos de don Friolera* [1921], *Las galas del difunto* [1926] y *La hija del capitán* [1927].

primer defensor de lo grotesco en el teatro moderno, Víctor Hugo, antes de atisbar su propio entierro, como le ocurría al protagonista de *El estudiante de Salamanca* o al Tenorio, de Zorrilla.

La esperpentización literaria de géneros y textos románticos acompasa la acción de las tres obritas que componen *Martes de Carnaval*. Así las cosas, el lenguaje, el tono y los momentos más exaltados de los dramas de honor tardorrománticos, la estampa conquistadora del *Don Juan Tenorio* y la ideología, el destino y el carácter de los personajes de la novela *La hija del capitán* de Alexandr Pushkin van a pasar respectivamente por las lentes de deformación de *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y la homónima *La hija del capitán*. Algo parecido sucede con la pieza breve *La rosa de papel* y su parodia sistemática de *La dama de las camelias* y del melodrama decimonónico. Por su parte *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, la propuesta narrativa más experimental del autor gallego, justificará su estructura narrativa caleidoscópica por medio del recurso de las visiones astrales que tiene un personaje. Este personaje es la prostituta Lupita, apodada –no por casualidad– la Romántica, cuya imagen en trance cierra la novela y la abre a su interpretación circular. Finalmente, *El ruedo ibérico* volverá directamente los ojos al siglo XIX español, que grotesquiza con ferocidad. Uno de los ejemplos más virulentos de perversión del ideal –romántico– que emprende en sus páginas es la caracterización histórica del general Prim. No en vano, su retrato como militar autoritario y esclavista en *El ruedo ibérico* sirve para ejemplificar que en la sociedad descrita por Valle-Inclán no caben héroes ni esperanzas armadas.

Esta degradación romántica contaba, sin embargo, con señeros antecedentes en la literatura hispánica. ¿Acaso *La Regenta*, de Clarín, no puede entenderse como una «novela de desilusión romántica», siguiendo la etiqueta de Lukács? ¿La degenerada y vulgar visión del tardorromanticismo no es el tema de la siguiente obra del escritor asturiano, *Su único hijo*, que transcurre en el mismo año que los dos primeros tomos de *El ruedo ibérico*? El provechoso empeño crítico de situar a Valle-Inclán en la órbita expresionista europea ha apartado o retrasado, sin embargo, el cotejo de la técnica esperpéntica con a la tradición hispánica grotesca del XIX. Una tradición bien conocida por el autor gallego –figura a caballo entre dos siglos y que hizo gala de una educación sentimental tardorromántica–, más allá del socorrido magisterio goyesco. Las coincidencias con algunos autores decimonónico son, de hecho, muy significativas.

Por ejemplo, la consciencia grotesca de la realidad española por parte del último Valle-Inclán coincide con la perspectiva de algunos pasajes de Larra, quien a su vez materializó en el artículo «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval» una toma de posición «desde el aire» –afín a la teoría del gallego–, que miraba a la población madrileña como muñecos de casitas rusas. El escritor Ros de Olano, por su parte, creó una categoría grotesca personal a la que denominó «novela estrambótica». La propuesta, ya desde el nombre –y porque la literatura crea sus precursores–, ha de entenderse necesariamente como un antecedente a lo esperpéntico. Ros de Olano aplicó este marbete a su heterodoxa novela *El Doctor Lañuela*, cuyo narrador expresaba la voluntad –compartida después por Valle-Inclán– de hacer un libro híbrido, acorde a las aspiraciones románticas de conseguir la indeterminación genérica del texto, una obra de arte total. En lo que a al propio término «esperpento», uno de los primeros testimonios que registra su uso aplicado a una creación artística incongruente y de mal gusto (y no a una figura estrafalaria) es *La de Bringas*, de Benito Pérez Galdós. El autor canario resultó, como Valle-Inclán, un magnífico caricaturista de personajes secundarios, cuyas trazas grotescas en ocasiones son equiparables con las del gallego. De modo parejo, Valle-Inclán coincide con Clarín en su gusto por la disolución y distorsión de imágenes (véase el afortunado sintagma «sombras en las sombras» que escribieron ambos). Es más, el lenguaje que emplea el novelista asturiano adquiere, a la luz de la historia literaria grotesca, un viso pre-esperpéntico, especialmente visible en las presentaciones que hace de sus personajes –bestializadas, abruptas, revueltas en sus registros alto y bajo–. Hasta la influencia expresiva de Goya pudo ser más concreta de lo que pensamos si es cierto que Valle-Inclán tenía presente la pintura negra «Dos viejos» a la hora de componer la imagen de Max Estrella y Don Latino.

Al fin y al cabo, la técnica de escritura del autor gallego era preeminentemente visual y la plasticidad constituía una de las características de sus obras (como demuestran las traslaciones temáticas que hizo de múltiples cuadros, varios de ellos reproducidos en el «Apéndice de Imágenes» de este trabajo). En este sentido, la bibliografía sobre Valle-Inclán acusa también la ausencia de estudios críticos que comparen en profundidad la estética final del escritor con el siguiente gran eslabón en la cadena de la historia artística de lo grotesco en España: José Gutiérrez Solana, el autor con quien más se asoció la propuesta esperpéntica en su momento. No en vano, Solana presentó en sus cuadros un universo correligionario al de Valle-Inclán, repleto de máscaras, animalizaciones, regusto

criminal, posturas brutales, siniestra festividad, etc. Con todo, aunque la tonalidad, la disposición dramática y el imaginario de ambos artistas resultaban semejantes, el estilo, paradójicamente, no lo era. El esperpento ostentaba un lenguaje mucho más geométrico, exuberante y, sobre todo, vanguardista. Este prurito vanguardista fue lo que permitió a Valle-Inclán estilizar géneros contemporáneos marginales, como el truculento *grand-guignol*, tan presente en *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*, o realizar no pocas trasposiciones de técnicas cinematográficas, algunas de las cuales hoy nos parecen asombrosas. Por ejemplo, el autor llegará a plasmar una escena tópica de persecución en pantalla al inicio del capítulo «Guiñol dramático», de *Tirano Banderas*.

La modernidad y el abanico de recursos que aglutinaba el esperpento convirtió a la estética de Valle-Inclán en un muestrario de formas y motivos grotescos, que tuvo una pronta acogida, especialmente durante la Guerra Civil española. No en vano, carentes de una referencia próxima para pintar de manera distanciada al enemigo y la horrenda situación, los escritores de ambos bandos volvieron sus ojos al modelo deformador de Valle-Inclán. Por si fuera poco, este modelo se ligaba explícitamente con Goya, el principal antecedente expresivo reclamado por la propaganda republicana, y en no pocas ocasiones por la propaganda alcista. La estética de Valle-Inclán, sin embargo, no fue el único aspecto que se sometió a estrategias de re-significación y apropiación política, también su figura fue empleada como estandarte ideológico. Así las cosas, resulta revelador que, aunque el escritor murió en 1936 y, por tanto, no pudo ver la guerra, un redivivo Valle-Inclán aparecería en 1938 como personaje literario en dos de las principales novelas del engranaje propagandístico republicano y falangista: *Contraataque*, de Ramón J. Sender, y *Madrid, de corte a cheka*, de Agustín de Foxá. Es más, el personaje, cómplice del *alter ego* de sus autores, abría el diálogo de ambas obras. Sin embargo, el tratamiento que se le confería en las dos era significativamente diferente: mientras que Ramón J. Sender caracterizaba a Valle-Inclán como un sabio místico, contemplativo y antifascista, de posición próxima a la del Frente Popular; Agustín de Foxá pintaba una figura tumultuosa, enérgica e independiente políticamente, aunque su ideología sentimental entroncaba con el carlismo. ¿Cómo se explica esta última asociación si, de acuerdo a los estudios académicos más reciente sobre Valle-Inclán, el escritor era tenido por un autor revolucionario y hasta filomarxista?

En efecto, la recepción pública del autor cambió en 1926, a raíz del éxito editorial de *Tirano Banderas*. Valle-Inclán se erigió desde entonces como un intelectual antirriverista,

de resonancias revolucionarias, al menos para los jóvenes autores de la izquierda. Donde descollarán con más fuerza su feroces críticas políticas y castrenses será en la pieza *La hija del capitán* –que culmina con un bufo pronunciamiento militar, espejo del de Primo de Rivera– y en su friso sobre el pasado isabelino de *El ruedo ibérico*. Precisamente en 1931 el autor integró un nuevo capítulo inicial, a modo de prólogo, para *El ruedo ibérico*, que descolocaba toda la arquitectura previa del relato. El capítulo, titulado «Aires nacionales», y escrito en los meses posteriores a la proclamación de la Segunda República, reconfiguraba en parte la temática general del ciclo, que ahora se orientaba indudablemente a la revolución. Por entonces Valle-Inclán ya era tenido, sobre todo en sectores marxistas, por un escritor neorromántico «de avanzada», que combinaba con acierto vanguardia y política, de acuerdo a las directrices estéticas que señaló José Díaz Fernández en su ensayo *El nuevo romanticismo*.

La alargada sombra de la ideología literaria de Valle-Inclán durante los años veinte ha podido distorsionar, sin embargo, el estudio riguroso de su ideología política y de su posicionamiento público durante los años treinta. Así las cosas, aunque el autor gallego estuvo muy cerca de la izquierda revolucionaria, y ostentó varios cargos a instancias de Azaña durante la Segunda República, lo cierto es que nunca se integró plenamente en sus filas; dedicó elogios puntuales a Mussolini, mantuvo un prurito de independencia partidista desde que perdió las elecciones a diputado en 1931, vituperó cuanto pudo algunas propuestas socialistas y en ningún momento matizó su pasada vinculación con el carlismo. Todos estos resquicios se advierten ya en la primera biografía completa que se publicó sobre el autor, *Vida y literatura de Valle-Inclán* [1943], de Melchor Fernández Almagro, distribuida por Editora Nacional, uno de los sellos más representativos del régimen franquista. Los mismos resquicios fueron aprovechados por la propaganda de cierta ala de Falange para proyectar literariamente al escritor e intentar –sin demasiado éxito– *desrepublicanizarlo*.

Con todo, fueron escritores de raigambre falangista como Tomás Borrás o Agustín de Foxá quienes imitaron con más celo sus procedimientos esperpénticos, en especial sus acotaciones y su planteamiento escénico-narrativo. La fórmula fue adaptada para dinamizar novelitas antimarxistas pagadas de rencor, como *Checas de Madrid* [1939], pero con un insólito cuidado estético, que contrasta con sus mensajes de propaganda más mendaces. Otros autores de ideología pareja, como Concha Espina, acudieron a una memoria estética afín al gallego, para representar el infierno de la guerra. Sucede así en

su libro *Retaguardia: imágenes de vivos y muertos* [1937], que recupera no pocas estampas de la *Commedia* de Dante que Valle-Inclán había reflejado ya en su precursor panorama bélico *La media noche* (en torno a la Gran Guerra). Esta imitación y coincidencia grotesca propiciaron, por último, el paso del esperpento al tremendismo de Cela de un modo consecuente y sin alarmas críticas.

Por su parte, los escritores republicanos más comprometidos y más ligados a la herencia literaria de Valle-Inclán, como Ramón J. Sender, César Arconada, José Herrera Petere o Rafael Dieste, aunque reclamaron con viveza al gallego y lo proyectaron como un referente frentepopulista (muchas veces en confluencia con Lorca), no asimilaron con tanta facilidad sus recursos estilísticos. Y es que estos chocaban con la estética del realismo socialista y del reportaje que la izquierda había abrazado, casi por decreto, desde la celebración del I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en 1935. A pesar de ello, sería un autor republicano en el exilio, Max Aub, quien con mayor naturalidad acabaría asimilando el bagaje esperpéntico de Valle-Inclán a la hora de reflejar la Guerra Civil. Lo hizo en su monumental ciclo narrativo *Los Campos*, una suerte de nuevos «episodios nacionales», deudores de Galdós y de *El ruedo ibérico*.

En resumen, la suma de las aportaciones de ambos bandos, aunque desigual en cantidad, estilo y honestidad artística, aseguró la transmisión inmediata de la estética grotesca de Valle-Inclán tras la muerte del autor y hasta los primeros compases de los años cuarenta. En este momento la España franquista instaba ya a olvidar el legado del escritor gallego. Su nombre apenas se mencionará oficialmente y sus obras serán ignoradas de las programaciones escénicas durante toda la primera década del nuevo período histórico-político. De hecho, la siguiente parada en territorio español de esta continuada recepción esperpéntica, ya lejos de las fronteras de esta investigación, vendrá antes de la mano del cine (de Neville, de Berlanga, de Ferreri) que de la literatura...

Por suerte, como decía Italo Calvino, un clásico «persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone» (1992: 56), y ya estaban tendidos los puentes para una transcendencia esperpéntica que no ha dejado de sumar nuevos ecos y sentidos hasta hoy. A fin de cuentas, en los últimos años, ¿cuántas veces hemos usado de forma cotidiana el término *esperpento*?

## Conclusion

It is assumed previous pages have helped calibrating a bit better originality, influence and importance of esperpento during grotesque Hispanic tradition from Romanticism until the thirties and beginning of the forties of 20<sup>th</sup> century neoromanticism. Despite the critics have not stopped surprisingly looking at esperpento, whose aesthetic still today overwhelms due to its (post)modernity, it is still at least meaningful that it does not exist yet a more or less stable definition of the gender, and that it is not even agreed if this can be applied to other texts besides from Valle-Inclán's or not.

These debates, frequently renovated, reveal some of the conceptual problems of the study of esperpento since its beginnings. And it is understandable. Gender formulation – as it was usual on Silver Age's theatre– was made in a meta-literary way, and was therefore conditioned upon story's language and plot: it was illuminated by two characters (Max Estrella in *Luces de bohemia* and Don Estrafalario in *Los cuernos de don Friolera*) who were on the exceptional role of the author's spokesperson. However, to what extent can we believe and build a theory through its fictional dialogues? It is true that the author confirmed and slightly extended its hypothesis, but he did it in informative press interviews, like the famous one given to Gregorio Martínez Sierra in 1928 to *ABC*. In this interviews, in order to express the aesthetic he wanted to cause, he had turn to theatrical analogues that were inexact, but familiar to the public, like "farce". Marionettes of esperpento, on the contrary of farce's "types", are subjected to responsibility, their acts have terrible consequences, cause a pain to us. Esperpento is not even a radically theatrical category, like farce. However, it follows a hybrid narrative-scenic form, which makes it look like a dialogued novel... In conclusion, even in its time the singularity of esperpento was terribly hard to explain.

Still, the hardest theoretical difficulty when it comes to clarify what is aesthetics about (and therefore what makes it different from others distorting proposals) is the critics' unconcern regarding to decide which were distinguishing features of esperpento and which were common features of the greater category that it belongs to: grotesqueness. In order to make matters worse, grotesque studies on Valle-Inclán have been associated during fifty years to regenerating studies on Carnival of Russian scholar Mijaíl Bajtín, setting aside other possible theories, such as Wolfgang Kayser's grotesqueness of derangement –more negative and obscure–, which has subjected and limited the

understanding of esperpento. That is the reason why this study has been based on a fixed description of grotesqueness, in agreement with last theoretical researches among the category. In this regard, grotesqueness, the fluctuating aesthetic that Valle-Inclán, following romantic precepts of Goya and Victor Hugo, considered the true “modern muse”, has been understood in these pages as “the complete degradation of a reality or its expectation through the combination of foolishness and pain.”

From this theoretical note five essential characteristics have been extracted, which all finished works Valle-Inclán named as “esperpento” share<sup>81</sup>. These five characteristics (all of them exposed and detailed in different extents through this work) are: a) the use of a scenic narrative, which tends to gender hybridism, b) the development of a socio-political reading of Hispanic reality or its historical past, c) a proper language’s conception, born of a prodigious and convoluted mixture of styles, d) the meaningful plasticity of its scenes, e) the repeated sentimental deformation of romantic motives. From a bibliographic perspective, this last note happens to be unique, due to, although partial studies have been carried out on some image, rhetoric or romantic work degraded by the Galician author, a panoramic study on the subject had never been addressed. Besides, however, even in Scene XII of *Luces de bohemia*, the foundational scene of the theory of esperpento, some romantic elements surprise the reader. It is not only that Max Estrella cites Goya (the great myth of Romanticism for Valle-Inclán) as the genuine inventor of the new aesthetic, but also the character’s adventures mimics the classical topic on the folletín of the dreamer so poor and weak that he can’t even walk last steps home. Victorian writer Thomas Hardy also employed this topic in his distressing novel *Jude, el oscuro*. At the same time, Max Estrella embodies in this scene the romantic myth of being, studied by the researcher Frank Kermode, the artist who sees beyond. And what the blind poet perceives is the historical burial of the father of French Romanticism and first defender of grotesqueness in modern theatre: Victor Hugo, before attending his own burial, as was the case with the main character of *El estudiante de Salamanca* or with Tenorio, by Zorrilla.

The fact of making esperpento in romantic genders and romantic texts conducts the action of the three small works that compound *Martes de Carnaval*. This way, the

---

<sup>81</sup> Those are *Luces de bohemia* [1920, 1924], *Tirano Banderas* [1926], first two volumes of *El ruedo ibérico* [1931-1936], those are *La corte de los milagros* [1927] and *Viva mi dueño* [1928], and the three short works which conform *Martes de Carnaval* [1930]: *Los cuernos de don Friolera* [1921], *Las galas del difunto* [1926] and *La hija del capitán* [1927].



language, the tone and the most exalted moments of the late-Romantic honour dramas, the conquering picture of *Don Juan Tenorio* and the ideology, destiny and temper of the characters in the novel *La hija del capitán*, by Alexandr Pushkin, will pass in that order through the point of view of *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* and the also named *La hija del capitán*. Something similar happens with the short piece *La rosa de papel* and its systematic parody of *La dama de las camelias* and the 19<sup>th</sup> century melodrama. On the other hand, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, the most experimental narrative work by the Galician author, will justify its kaleidoscopic narrative structure through the use of the astral visions of a character. This character is the prostitute Lupita, nicknamed –not by chance– the Romantic, whose image when she is in trance closes the novel and opens it to its circular interpretation. At least, *El ruedo ibérico* will turn its eyes directly to the Spanish 19<sup>th</sup> century, which makes terribly grotesque. One of the most virulent examples of perversion of the –romantic– ideal that he undertakes in its pages is the historical characterization of General Prim. Not in vain, his portrait as an authoritarian enslaving soldier in *El ruedo ibérico* serves to exemplify that in the society described by Valle-Inclán heroes or armed hopes do not suit.

However, this romantic degradation had a unique background in Hispanic literature. Is there any way in which *La Regenta*, by Clarín, is not understood as a “romantic disappointment novel”, quoting the name given by Lukács? Is not the subject of the next work of the Asturian writer, *Su único hijo*, which takes place in the same year as the first two volumes of *El ruedo ibérico*, the degenerate and vulgar vision of lateromanticism? The profitable critical effort of placing Valle-Inclán in the European expressionist orbit has, however, set aside or delay the comparison of the technique of esperpento and the grotesque Hispanic tradition of the 19<sup>th</sup> century. A tradition well known to the Galician author –person in between two centuries and that showed a late-romantic sentimental education–, beyond the typical indoctrination of Goya. Coincidences with some authors from the 19<sup>th</sup> century are, in fact, very significant.

For example, last Valle-Inclán’s grotesque awareness of Spanish actual fact agrees with the perspective of some passages by Larra, who at the same time materialized in the article “The world is all masks. The whole year is Carnival” a point of view “from the air” –in agreement to the Galician’s author theory–, that looked at the population of Madrid like they were dolls of Russian houses. On the other hand, the writer Ros de Olano created a personal grotesque category which he called “outlandish novel”. The proposal,

already from the name –and due to literature makes up its precursors–, must necessarily be understood as an antecedent to the esperpento. Ros de Olano applied this label to his heterodox novel *Doctor Lañuela*, whose narrator expressed the will –shared later by Valle-Inclán– to make a hybrid book, according to the romantic aspirations of achieving the generic indeterminacy of the text, entirely a work of art. With regard to the term “esperpento”, one of the first testimonies that records its use applied to an incongruous and tasteless work of art (and not an extravagant figure) is *La de Bringas*, by Benito Pérez Galdós. The Canarian author was, like Valle-Inclán, a magnificent caricaturist of secondary characters, whose grotesque traces are frequently comparable to those of the Galician. On the same way, Valle-Inclán agrees with Clarín in his love for the dissolution and distortion of images (see the lucky phrase “shadows in the shadows” that both of them wrote). In addition to this, the language used by the Asturian novelist acquires, in the light of the grotesque literary history, a pre-esperpento look, especially visible in the introductions of his characters –bestialized, abrupt, revolt in his high and low registers–. Even the expressive influence of Goya could be more concrete than what we assume if it is true that Valle-Inclán had in mind the black paint “Two old men” when composing the image of Max Estrella and Don Latino.

After all, the Galician author’s writing technique was especially visual and one of the characteristics of his works was plasticity (as evidenced by the thematic translations that he made of multiple paintings, several of them reproduced in the “Apéndice de Imágenes” of this work). This way, literature on Valle-Inclán also points at the absence of critical studies that compare in depth the final aesthetics of the writer with the following great link in the chain of artistic history of grotesqueness in Spain: José Gutiérrez Solana, the author with whom more associated was the proposal of esperpento at the time. Not surprisingly, Solana presented in his paintings a universe correlative to that of Valle-Inclán, full of masks, animalizations, criminal taste, brutal positions, sinister festivity, etc. Still, although the tone, the dramatic disposition and the imaginary of both artists were pretty similar; the style, paradoxically, was not. The esperpento showed a much more geometric, exuberant and, particularly, avant-garde language. This avant-garde perfectionism was what allowed Valle-Inclán to stylize marginal contemporary genres, such as the truculent *grand-guignol*, so present in *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*, or make many transpositions of cinematographic techniques, some of which still seem impressive today. For example, the author will even capture a typical chase scene

on screen at the beginning of the chapter “Guiñol dramática”, in *Tirano Banderas*.

Modernity and the variety of resources that agglutinated the esperpento turned the aesthetics of Valle-Inclán into kind of a sample of grotesque forms and motifs, which had a prompt reception, particularly during the Spanish Civil War. Not surprisingly, lacking a close reference to paint in a distant way both the enemy and the horrific situation, writers of both sides turned their eyes to the distorting model of Valle-Inclán. Besides, this model was explicitly linked with Goya, the main expressive antecedent claimed by Republican propaganda, and on few occasions by national propaganda. However, Valle-Inclán’s aesthetics was not the only aspect that underwent strategies of re-significance and political appropriation. Also his figure was used as an ideological banner. This way, it is revealing that, although the writer died in 1936, and therefore could not see the war, a revived Valle-Inclán would appear in 1938 as a literary character in two of the main novels of republican and falangist propaganda: *Contraataque*, by Ramón J. Sender, and *Madrid, de corte a cheka*, by Agustín de Foxá. Besides, the character, accomplice of the alter ego of its authors, opened the dialogue of both works. However, the treatment that was conferred on both of them was significantly distant: while Ramón J. Sender characterized Valle-Inclán as a mystical, contemplative and antifascist wise man, with a position that was close to that one of Frente Popular; Agustín de Foxá painted a tumultuous, energetic and politically independent person, although his sentimental ideology connected with carlism. How this last association could be explained if, according to the most recent academic works on Valle-Inclán, the writer was considered a revolutionary author and even philomarxist?

Indeed, the author’s public reception changed in 1926, due to the success of *Tirano Banderas*. Valle-Inclán established himself since then as an intellectual who was against Primo de Rivera, of revolutionary resonances, at least for the young authors with leftist ideas. In the book *La hija del capitán* his fierce criticism and his ideas on military will stand out with more force. This piece culminates with a comic military pronouncement, mirror of Primo de Rivera. And same happens with his frieze on the Elizabethan past of *El ruedo ibérico*. Precisely in 1931 the author integrated a new initial chapter, as a prologue, for *El ruedo ibérico*, which relocated all the previous architecture of the piece. The chapter, entitled “National airs”, and written in the months following the proclamation of the Second Republic, reconfigured, in part, the general theme of the cycle, which was now undoubtedly addressed towards revolution. By then Valle-Inclán

was already considered, especially in Marxist sectors, by an “advanced” neo-Romantic writer, who accurately combined avant-garde and politics, according to the aesthetic guidelines that José Díaz Fernández pointed out in his essay *El nuevo romanticismo*.

However, the long shadow of the literary ideology of Valle-Inclán during the twenties has been able to deform the rigorous study of its political ideology and its public positioning during the thirties. This way, although the Galician author was very close to the revolutionary left, and held several charges at the request of Azaña during the Second Republic, it is true that he was never fully integrated in his military ranks. He dedicated specific praise to Mussolini, he kept trying for partisan independence since he lost the deputy elections in 1931, he revived as much as he could some socialist proposals and he never clarified his past link with carlism. All these gaps are already considered in the first complete biography published on the author: *Vida y literatura de Valle-Inclán* [1943], by Melchor Fernández Almagro, distributed by Editora Nacional, one of the most representative houses of publishing of the Francoist regime. A certain wing of Falange took advantage of the same weaknesses in order to try to interpret the writer and its literature and, with little success, make him *unrepublican*.

However, they were writers with Falangist roots like Tomás Borrás or Agustín de Foxá who imitated more precisely their procedures of esperpento, especially their stage directions and their scenic-narrative approach. The proceeding was adapted to energize anti-Marxist novels full of resentment, such as *Checas de Madrid* [1939], but with an unusual aesthetic carefulness, which contrasts with its more dishonest propaganda messages. Other authors of similar ideology, such as Concha Espina, went to an aesthetic memory comparable to the one of the Galician, to represent the hell of war. This is the case in his book *Retaguardia: imágenes de vivos y muertos* [1937], which recovers many images of the *Commedia* by Dante that Valle-Inclán had already reflected in its precursor war scene *La media noche* (about the Great War). This imitation and grotesque coincidence led, at last, the passage of the esperpento to the tremendismo of Cela in a consistent way and without critical alarms.

On the other hand, Republican writers more committed and more linked to the literary heritage of Valle-Inclán, such as Ramón J. Sender, César Arconada, José Herrera Petere or Rafael Dieste, no matter how vividly they claimed the Galician author and projected him as a referent from the Frente Popular (sometimes in confluence with Lorca), they did not assimilate their stylistic resources so easily. And that is because they

disagreed with the aesthetics of socialist realism and the report that the left had embraced, nearly by decree, since the celebration of the First International Congress of Writers in Defense of Culture in 1935. Despite this, it would be a republican author in exile, Max Aub, who more naturally would end up assimilating the background on *esperpento* of Valle-Inclán when reflecting the Civil War in his monumental narrative cycle *Los Campos*, a kind of new “national episodes”, in debt to Galdós and *El ruedo ibérico*.

In summary, the sum of the contributions of both sides, although unequal in quantity, style and artistic honesty, ensured the immediate transmission of the grotesque aesthetic of Valle-Inclán after the author’s death and until the early stages of the forties. At this time the Spain of Franco urged to forget Valle-Inclán. The Galician author will hardly be officially mentioned and will be ignored of the scenic programming during the first decade of the new historical-political period. In fact, the next stop in Spanish territory of this continuous reception of *esperpento*, and far from the limits of this research, will come from the cinema (Neville, Berlanga, Ferreri) more than from literature...

Luckily, as Italo Calvino said, a classic “persists as background noise even where the most incompatible current news are imposed” (1992: 56), and the bridges were already laid for a transcendence of *esperpento* that has not stopped adding new echoes and senses until today. After all, in recent years, how many times in everyday language have we used the term *esperpento*?

## **Apéndice de imágenes.** **Hacia una Academia del esperpento**

Figura 1



Figura 2



*Hasta la muerte y Ya es hora*  
Francisco de Goya y Lucientes, 1799



Figura 3



*Sátira del suicidio romántico*, Leonardo Alenza, 1839

Figura 4



*El duelo después del baile de máscaras*, Jean-Léon Gérôme, 1859

Figura 5



*La escalera roja*, Chaim Soutine, 1923-1924

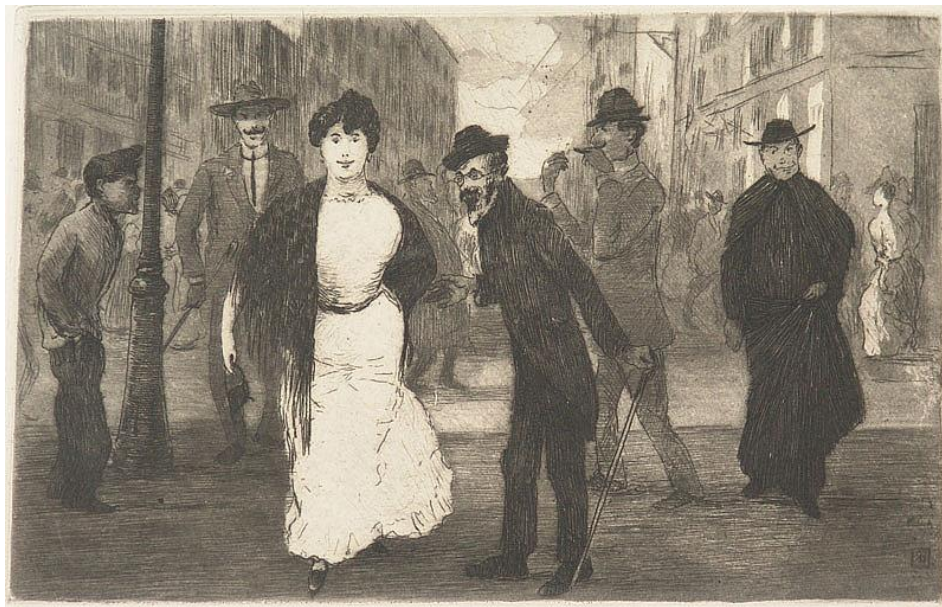
Figura 6



*Juego de niños*, Pieter Bruegel, 1560



Figura 7



*La escandalosa o El piropo*, Ricardo Baroja, 1908

Figura 8



*Corrida de toros en Sepúlveda*, José Gutiérrez Solana, 1923



Figura 9



*Máscaras*, José Gutiérrez Solana, 1938

Figura 10



*Las vitrinas*, José Gutiérrez Solana, 1910

Figura 11



*Estampa (Escaparate)*, Maruja Mallo, 1927

Figura 12



*Salomé*, Lucien Lévy-Dhumer, 1896



Figura 13



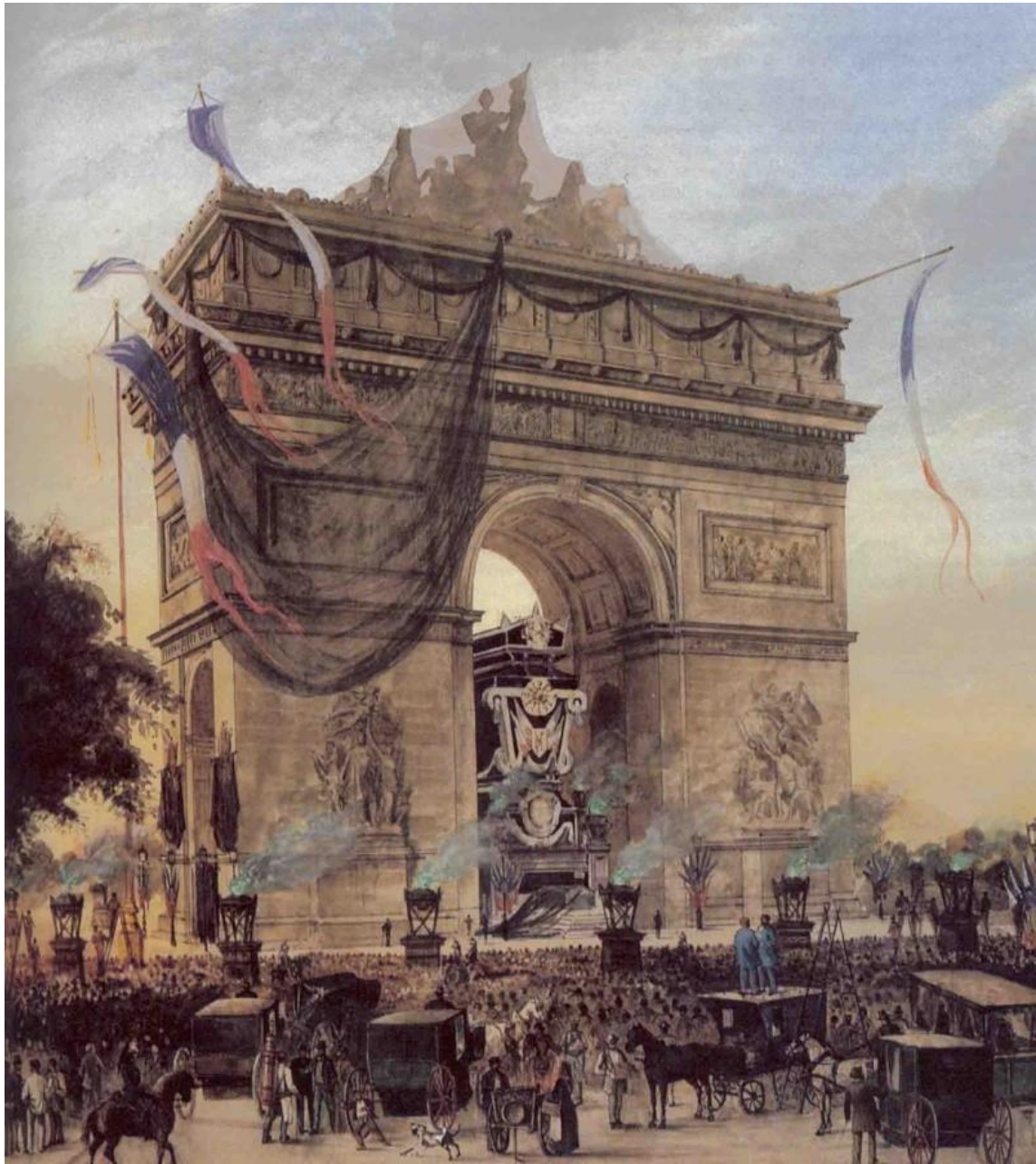
*Sueños noctámbulos*, Salvador Dalí, 1922

Figura 14



Fotograma de *La malcasada* de Francisco Gómez Hidalgo, aparecen María Blanquer, Ramón del Valle-Inclán y Julio Romero de Torres, 1926

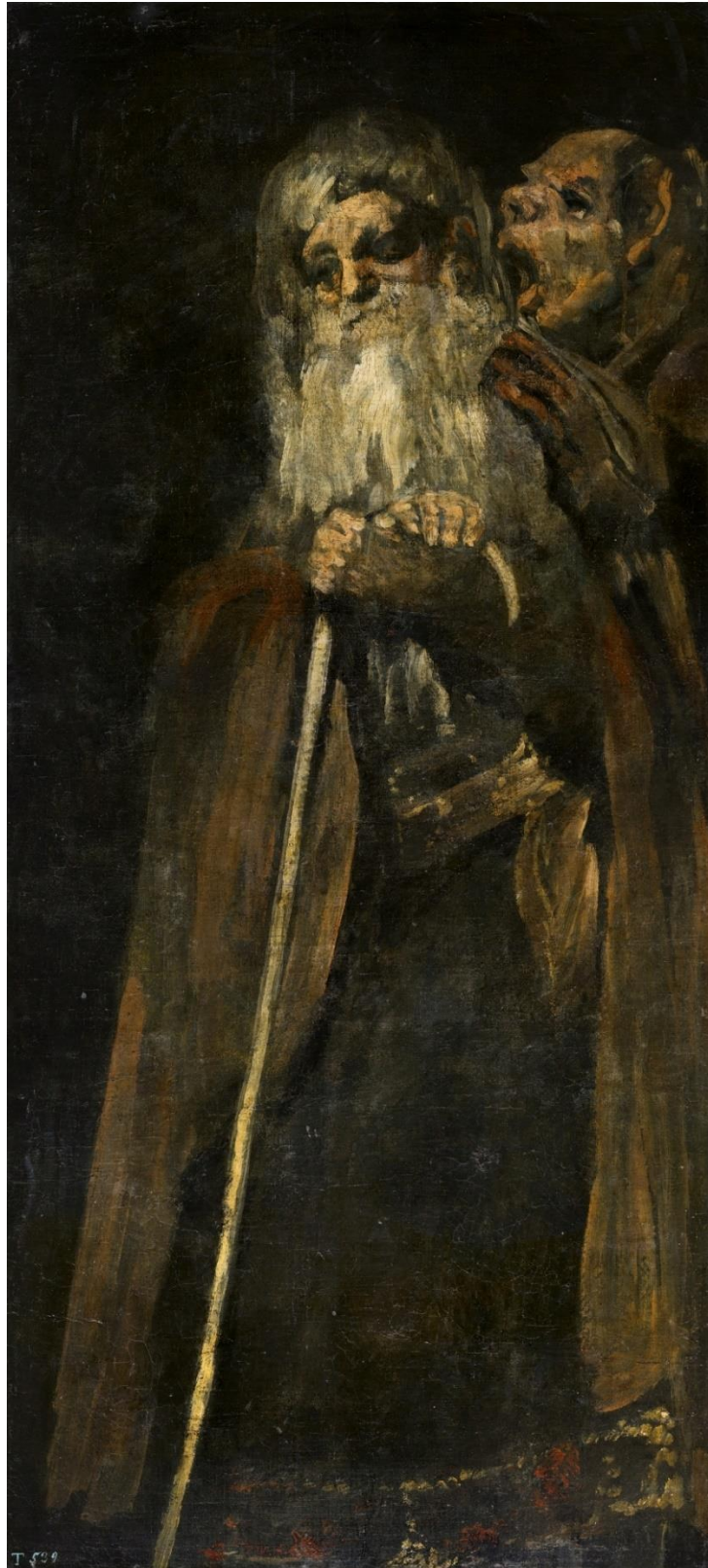
Figura 15



*Funeral de Víctor Hugo*, Georges Francois Guiaud, 1885



Figura 16



*Dos viejos*, Francisco de Goya y Lucientes, 1820-1823

Figura 17



*Epílogo de un baile de máscaras*, Román Ribera, 1891



Figura 18



«La muerte», quinta estampa de *La carrera de una prostituta*, William Hogarth, 1732



Figura 19



*Marte*, Diego Velázquez, 1638

Figura 20



*Pescadores en el mar*, J. M. William Turner 1796

Figura 21



Primer y tercer episodio *La historia de Nastagio degli Onesti*, Sandro Botticelli, 1483



## Bibliografía

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2014): *Vértice de llama: El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- ALAS, Leopoldo (1897): «Palique», *Madrid Cómic*, 25-IX-1897.
- (1991): *El dúo de la tos y otros relatos*. Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información.
- (2011): *La Regenta*, Tomos I y II, ed. de Joan Oleza. Madrid: Cátedra.
- ALBERCA, Manuel (2015): *La espada y la palabra: vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets.
- ALBERT, Mechthild (2003): *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor Libros.
- ALIGHIERI, Dante (2009): *Divina Comedia*, ed. de Giorgio Petrocchi; trad. y notas de Luis Martínez Merlo. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Dictino (1963): *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*. Madrid: Taurus.
- ARCONADA, César M. (1933): «Valle-Inclán vuelve de Roma», *Octubre*, III, pp. 86-87.
- (2009): *La conquista de Madrid*, en Nigel Dennis y Emilio Peral Vega (eds.), *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Fundamentos, pp. 149-186.
- ARGULLOL, Rafael (2007): *El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*. Barcelona: Acantilado.
- ARLANDIS, Sergio (2016): «Reversos y crisis del código del honor barroco: hacia el esperpento de Valle-Inclán», *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 21, pp. 193-210.
- AUB, Max (2003): *Campo de sangre*. Madrid: Suma de Letras.
- (2004): *Campo cerrado*. Madrid: Suma de Letras.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1959): «La esperpentización de Don Juan Tenorio», *Hispanófila*, nº 7, pp. 29-39.
- AZAÑA, Manuel (2000): *Diarios completos. Monarquía, República, guerra civil*, ed. de Santos Juliá. Barcelona: Crítica.
- AZNAR SOLER, Manuel (1981): «Introducción», en Rafael Dieste, *Teatro. Vol. 2, Al amanecer. Nuevo retablo de las maravillas. El moro leal. La fiera risueña. El falso*



- faquir. El empresario pierde la cabeza. Curiosa muerte burlada. La doncella guerrera*, ed. de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, pp. 6-65.
- (1982): *Ramón del Valle-Inclán: Martes de Carnaval*. Barcelona: Laia.
- (1994): «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán», *Anthropos*, 158-159, pp. 9-37.
- (2003): «Los escritores de las Brigadas Internacionales en el Segundo Congreso Internacionales de escritores para la defensa de la cultura (1937)», en Rosa María Sepúlveda y Manuel Requena Gallego (coords.), *Las Brigadas internacionales: el contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 91-114.
- (2003b): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- (2010): *República literaria y revolución [1920-1939]*, Tomos I y II, pról. de José-Carlos Mainer. Sevilla: Renacimiento.
- (2019): *Teatro, historia y política en Martes de Carnaval de Valle-Inclán*. Sevilla: Renacimiento.
- BAJTÍN, Mijail (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1952): «Una novela de Clarín: *Su único hijo*», *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 2, pp. 7-55.
- (1963): «Las caricaturas literarias de Galdós», en Mariano Baquero Goyanes (ed.), *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos, pp. 43-82.
- (2000): «Introducción», en Leopoldo Alas «Clarín». *La Regenta*. Madrid: Espasa Calpe.
- BARJA, César (1935): *Literatura española: libros y autores contemporáneos: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, A. Machado and Pérez de Ayala*. Nueva York: G.E. Stechert and Co.
- BASILIO, Miriam (2013): «Esto lo vio Picasso: Goya, los grabados satíricos, el realismo y la propaganda republicana en guerra», en Jordana Mendelson *et al* (eds), *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp.145-159.

- BAUDELAIRE, Charles (1988): *Lo cómico y la caricatura*, trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor.
- BELLEAU, André (1984): «Carnavalesque pas mort?», en André Belleau (ed.), *Bakhtine mode d'emploi*. Montréal: Les Presses de l'Université, pp. 37-44.
- BENAVENTE, Jacinto (1936): «En la muerte del autor de *La reina castiza*» (Entrevista), *El Sol*, 4-III-1936.
- BERMEJO MARCOS, Manuel (1971): *Valle-Inclán: introducción a su obra*. Salamanca: Anaya.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1909): *La literatura española en el siglo XIX. Parte segunda*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1982): En *Teatro: textos comentados*. La rosa de papel de Don Ramón del Valle-Inclán. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BOLLON, Patrice (1990): *Rebeldía de la máscara. Románticos, dandis, punks*. Madrid: Espasa Calpe.
- BORRÁS, Tomás (1917): «Hablan los críticos españoles», *La Nación*, 9-VII-1917, pp. 5-6.
- (1944): «*Quemado vivo*: una novela de Tristán Yuste», *La Estafeta Literaria*, nº 16, 15-X-1944, p. 13.
- (2016): *Checas de Madrid*, ed. de Álvaro López Fernández y Emilio Peral Vega. Madrid: Escolar y Mayo.
- BOUDREAU, Harold (1967): «The Circular Structure of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico*», *PMLA. Modern Language Association*, nº 82, pp. 128-135.
- BOZAL, Valeriano (1994): *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza.
- (2001): «Introducción. Cómico y grotesco», en Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, pp. 13-77.
- (2008): «Dibujos grotescos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, nº 1, pp. 407-426.
- BREDEL, Willi (1939): *Rencontre sur l'Ebre*. París: Éditions du 10 Mai.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1973): *Tres maestros ante el público*. Madrid: Alianza.
- BUNUEL, Luis (2001): *Mi último suspiro*. Madrid: Plaza & Janés.
- BURKE, Kenneth (1984): *Attitudes toward history*. Berkeley: University of California.
- CALVINO, Italo (1992): *Por qué leer a los clásicos*, trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets.

- CALVO CARILLA, José Luis (1997): «El expresionismo senderiano: a propósito de *La noche de las cien cabezas*», en Fermín Gil Encabo y Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 325-338.
- (2011): «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, nº 15, pp. 21-36.
- (2018): «Prólogo», en Ramón J. Sender, *La noche de las cien cabezas*. Madrid: Rasmia Editores, pp. 11-36.
- CAMBA, Francisco (1939): *Madridgrado. Documental film*. Madrid: Ed. Españolas.
- CALERO HERAS, José (1980): «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 1, nº 39, pp. 175-187.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS (1987): *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- CATTANEO, María Teresa (2000): «Italia en Valle-Inclán», en Margarita Santos Zas *et al* (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 179-196.
- CAUDET, Francisco (2012): *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro (2014): *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor Libros.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- CERVANTES, Miguel de (2005): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (2000): «Espejos cóncavos y tiempos circular», en Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Leiden: Editions Rodopi, pp. 15-35.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CORREA RAMÓN, Amelina (2012): «Alejandro Sawa y la leyenda francesa: de Víctor Hugo a Verlaine», *Les Cahiers du Litoral*, nº 14, pp. 3-17.
- DARÍO, Rubén (1927): *Canto épico a las glorias de Chile*. Madrid: Ediciones de Alberto Ghirardo, Biblioteca Rubén Darío.

- DE DIEGO, Rosa y Lydia VÁZQUEZ (eds.) (1996): *De lo grotesco*. Vitoria: Diputación foral de Navarra.
- DE GAETANO, Roberto (1999): *Il Corpo e la Maschera. Il grottesco nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni Editore.
- DE JUAN BOLUFER, Amparo (2014): «‘El Beato Estrellín’. Un proyecto manuscrito de ‘Tragedia Sacramental’ del Ramón del Valle-Inclán», en Álvaro Ceballos Viro (coord.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor Libros, pp. 231-254.
- DE LA OSSA, Marco Antonio (2011): *La música en la Guerra Civil española*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DENNIS, Nigel (2006): «Tras las huellas de José Díaz Fernández», en José Díaz Fernández, *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 9-38.
- DENNIS, Nigel y Emilio PERAL VEGA (2009): «Introducción», en *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Fundamentos, pp. 7-108.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1930): «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol*, 22-VI-1930, pp. 2-3.
- (2006): *Prosas*, introd. de Nigel Dennis. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- DÍAZ, Clemente (2004): «El hombre oscuro», en María José Alonso Seoane, Ana Isabel Ballesteros Dorado y Antonio Urbach Medina (eds.), *Artículo literario y narrativa breve del romanticismo español*. Madrid: Castalia, pp. 361-366.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1965): *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- DIESTE, Rafael (1981): *Teatro. Vol. 2, Al amanecer. Nuevo retablo de las maravillas. El moro leal. La fiera risueña. El falso faquir. El empresario pierde la cabeza. Curiosa muerte burlada. La doncella guerrera*, ed. de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia.
- DOMÉNECH, Ricardo (1993): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Comedias bárbaras. Vol. 2, Águila de blasón*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-50.
- (2016): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Barcelona: Espasa Calpe, pp. 9-55.
- DOS PASSOS, John (2006). *Manhattan Transfer*, trad. de José Robles Pazos. Barcelona: Edhasa.
- DOUGHERTY, Dru (1980): «The Tragicomic Don Juan: Valle-Inclán’s esperpento of *Las galas del difunto*», *Modern Drama*, nº 23, vol. 1, pp. 44-57.



- (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- (1986): *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Pre-Textos.
- (1999): *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: estudio sistémico de Tirano Banderas*. Valencia: Pre-Textos.
- (2003): *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas en Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- (2011): *Iconos de la tiranía. La recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- DURAND, Frank (1974): «The reality of ilusión: *La Desheredada*», *Hispanic Issue*, Vol. 89, nº 1, pp. 191-201.
- ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*, trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen.
- ENA BORDONADA, Ángela (1985): «El personaje colectivo en *El ruedo ibérico*: expresión de ‘grupo’», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 4, pp. 123-132.
- ESPINA, Concha (1937): *Retaguardia (Imágenes de vivos y de muertos)*. Madrid: Colección Nueva España.
- ESTEBAN, José (1973): *Valle-Inclán visto por...* Madrid: Ediciones El Espejo.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2010): «Goya: de la alegoría tradicional a la personal», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 25, pp. 103-121.
- ESTEVE, Luis A. (1999): «Madrid en la narrativa republicana 1936-1939», en José Esteban y Manuel Llusia (coords.), *Literatura en la Guerra Civil*. Madrid: Talasa.
- ESTURO VELARDE, Juan Carlos (1986): *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. A Coruña: Edicións do Castro.
- FEAL, Carlos (2000): «Don Juan como esperpento: *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», en Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Leiden: Editions Rodopi, pp. 71-90.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1927): «Sarmiento-Alberdi», *La Gaceta Literaria*, nº 8, p. 44.
- (1927b): «Novela histórica y esperpento. A propósito de *La corte de los milagros*», *Verso y Prosa*, nº 9, pp. 9-10.

- (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2001) «*Romance de lobos* en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26, nº 3, pp. 783-793
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves (1995): «La presencia de Cervantes en Valle-Inclán», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, pp. 743-770.
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (1997): «Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual», en Calos J. Gómez Blanco (coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 201-212.
- FORADADA, Carlos (2013): «El entorno político y social en los contenidos de las *Pinturas Negras* de Goya», en *Goya y su contexto*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, pp. 193-209.
- FOXÁ, Agustín de (1993): *Madrid, de corte a cheka*. Barcelona: Planeta.
- FRAGA RODRÍGUEZ, Lucía (2004): «Valle-Inclán: el esperpento entre la pintura y el cine», en Miguel Ángel Muro Munilla, *Arte y nuevas tecnologías. X Congreso de la Asociación de Semiótica*. Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla, Universidad de La Rioja, pp. 431-441.
- FUENTES, Víctor (2006): *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- GÁLVEZ, PEDRO LUIS DE (1996): *Negro y azul*, ed. y pról. de Francisco Rivas. Granada: Comares.
- GARCÍA DE MESA, Roberto (2011): «Los paraísos artificiales en la novela galdosiana: *Miau y Nazarín*», en *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, IX, pp. 389-398.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1986): *Aproximación al lenguaje esperpéntico* (La corte de los milagros). Madrid: José Porrúa Turanzas.
- GARCÍA LORCA, Federico (2008): *Romancero gitano*, ed. de Christian de Paepe, introd. de Esperanza Ortega. Madrid: Espasa Calpe.
- (2018): *Comedia sin título* (seguida de *El sueño de la vida* de Alberto Conejero), introd. de Emilio Peral Vega. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1967): «La denominación de los géneros teatrales en España

durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», *Segismundo*, nº 5-6, pp. 191-199.

GARCÍA MARQUINA, Francisco (2016): *Cela, retrato de un Nobel*. Guadalajara: AACHE.

GARCÍA MAY, Ignacio (2007): *Teatro policiaco español*. Madrid: Fundamentos.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis (2008): *Ficha artística de Martes de Carnaval, notas del director*, RTVE, en línea:

<<http://www.gona.es/martesdecarnaval/dossiermartes.doc>> [Última consulta: junio de 2019]

GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos (1986): «Torrente califica a Valle como ‘el mejor escritor español del siglo’», *El País*, 18-I-1986.

GARCÍA VENERO, Maximiliano (1944): «Una novela histórica. El Madrid de 1936-1939 interpretado por Tomás Borrás», *La Estafeta Literaria*, nº 16.

GARLITZ, Virginia Milner (1974): «Teosofismo en *Tirano Banderas*», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 2, nº 1, pp. 21-29.

GAYA, Ramón (1937): «Carta de un pintor a un cartelista», *Hora de España*, nº 1, pp. 56-58.

GELFANT, Blanche (1970): *The American City Novel*. Oklahoma: Universidad de Oklahoma.

GIBSON, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Barcelona: Plaza & Janés.

—— (2003): *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid: Aguilar.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1929): *Julepe de menta*, Madrid: La Lectura.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1944): *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Calpe.

—— (2001): *Obras completas XVIII. Retratos y biografías. Biografías de pintores (1928-1944)*, ed. de Ioana Zlotescu. Madrid: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1998): *Arte y Terror*. Barcelona: Muditó.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1967): *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*. Nueva York: Las Américas.

GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS (2011): *Historia de la literatura española. Vol. 7, Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Barcelona: Crítica.

GRAMBERG, Eduard J. (2001): *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas «Clarín»*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

- GUREVICH, Aaron (1999): «Bakhtin y el carnaval medieval», en Jan Bremmer y Herman Roodenburg (coords.), *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur, pp. 55-61.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (2000): *La España negra*, ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- (2008): *París*, ed. de Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- HELMAN, Edith (1963): *Trasmundo de Goya*. Madrid: Revista de Occidente.
- HERRERA PETERE, José (1979): *Acero de Madrid: epopeya*. Barcelona: Laia.
- HERRERO, Javier (1968): «La sátira del honor en los esperpentos», en Anthony N. Zahareas et al (eds.), *Ramón del Valle-Inclán an Appraisal of His Life and Works*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., pp. 672-685.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1972): *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Comunicación Serie B.
- (2007): *Valle-Inclán: biografía cronológica y epistolario*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- HUERTA CALVO, Javier (1982): «La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 1, pp. 143-158.
- (1989): «Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (2007): «Valle-Inclán: Las razones de la máscara», *Leer*, año 22, nº 177, pp. 18-25.
- HUGO, Víctor (1967): *Cromwell*. Madrid: Espasa Calpe.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2010): *A contrapelo*, ed. de Juan Herrero. Madrid: Cátedra.
- IEHL, Dominique (1997): *Le Grottesque*. París: Presses Universitaires de France.
- JEREZ FARRÁN, Carlos (1989): *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su versión esperpéntica*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- JOYCE, James (1999): *Dublineses*, trad. y pról. de Eduardo Chamorro. Madrid: Unidad Editorial.
- KAYSER, Wolfgang (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. de Juan Andrés García Román. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros.
- KERMODE, Frank (1957): *Romantic Image*. Londres: Routledge and Kegan Paul, cop.

- KIRKPATRICK, Susan (1975): «*Tirano Banderas* y la estructura de la historia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, nº 2, pp. 449-469.
- KRONIK, John W. (1987): «El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del Simposio Internacional*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 517-524.
- LARRA, Mariano José de (2010): *Artículos*, ed. de Enrique Rubio. Madrid: Cátedra.
- LAVAUD, Eliane (1986): «Otra subversión valleinclaniana: el mito de Don Juan en *Las galas del difunto*», en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*. Tübingen: Niemeyer.
- LAVAUD, Jean Marie (1985): «Con M de marioneta y M de militar. En torno a *Los cuernos de don Friolera*», en Carlos Vicente Moya Valgañón, Luis Rodríguez Zúñiga y María del Carmen Iglesias Cano (coords.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Tomo II. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 427-441.
- (2013): *Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia: una revolución dramática*. Binges: Orbis Tertius.
- LAVAUD, Jean Marie y Éliane LAVAUD-FAGE (2017): *Rapsodia valleinclaniana: escritura narrativa y escritura teatral*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1991): «*Águila de blasón*», *Blanco y Negro*, 18-VIII-1991.
- LIMA, Robert (1995): *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Santiago de Compostela: Consorcio de la ciudad de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ DE UBEDA, Francisco (2011): *La pícara Justina*, ed. de Luc Torres. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2015): «La deformación del enemigo en la cartelística republicana (1936-1939)», en Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación*. Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, pp. 169-196.
- (2015b): «La gula: paisaje vanguardista de hombres reventados (Recorrido comparado)», en Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 387-397.

- (2016): «Los buscadores de muertos: una visión del horror en la novela falangista (1937-1941)», en Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.), *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*. Madrid: Escolar y Mayo, pp. 157-177.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y Emilio PERAL VEGA (2016): «*Checas de Madrid*, o la radiografía macabra de una ciudad bajo el miedo», en Tomás Borrás, *Checas de Madrid*. Madrid: Escolar y Mayo, pp. 7-83.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y Manuela RODRÍGUEZ DE PARTEARROYO (2016): «La mancha violenta de *La España Negra*: de mostrar al monstruo», en Sara González Ángel et al (coords.), *Tuércelo el cuello al Cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 25-41.
- LÓPEZ SERRANO, Ricardo (2008): «Estudio» en José Gutiérrez Solana, *París*. Granada: Comares, pp. 11-24.
- LORENZO-RIVERO, Luis (1998): *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*. A Coruña: Edicions Do Castro.
- LURKER, Manfred (1992): *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder.
- MACHADO, Antonio (1989): *Prosas completas (1936-1939)*, ed. de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado.
- MADRID, Francisco (1943): *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón.
- MAESTRA PAYÁ, Rafael (1986): «El espejo cóncavo en Calderón de la Barca y Valle-Inclán», *Crítica hispánica*, nº 8, vol. 1, pp. 37-51.
- MAINER, José-Carlos (1971): *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.
- (1998): «De Madrid a Madridgrado (1936-1939): la capital vista por sus sitiadores», en Mechthild Albert (ed.), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, pp. 181-199.
- (2010): *Historia de la literatura española. Vol. 6, Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- (2015): «Valle-Inclán, sin mitos», *Revista de libros*, 14-VII-2015, en línea: [https://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=5238&t=articulo](https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=5238&t=articulo) [Última consulta: julio de 2019]

- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): «Fundación y manifiesto del futurismo», trad. de Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo*, año 2, nº 6, pp. 5-13.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2015): *Valle-Inclán y su leyenda: al hilo de El ruedo ibérico*. Granada: Comares.
- (2017): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico*. Madrid: Cátedra, pp. 9-57.
- MORA, Vicente Luis (2016): *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad*. Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana.
- MORALES ASTOLA, Rafael (2003): *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Alfar.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2002): «Don Juan Tenorio en *La Regenta*», en Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo (eds), *Leopoldo Alas «Clarín». Actas del Simposio internacional, (Barcelona, abril de 2001)*. Barcelona: Universitat de Barcelona. pp. 223-243.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002): *Más allá del bien y del mal*. Barcelona: Folio.
- NÚÑEZ, César Andrés (2009): «Un texto olvidado de Rafael Dieste, escrito y publicado durante la guerra civil española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, nº 1, pp. 118-156.
- OLEZA, Joan (2002): «Voces en un campo de sangre. Max Aub y los penúltimos episodios nacionales», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, nº 3, pp. 45-64.
- OLIVA, César (1990): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda. Farsa grotesca y sentimental*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-38.
- OLIVAS, Marta (2015): «Los *Episodios de la Guerra Civil*, de Luis Montán: crónica de una propaganda por entregas», en Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española*. Frankfurt am Main: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, pp. 417-453.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2007): «Un poeta prevé su muerte», *El País*, 8-XII-2007.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1986): *Los pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral. Madrid: Castalia.
- (2001): *Insolación (historia amorosa)*, ed. de Ermitas Penas Varela. Madrid: Cátedra.
- PAZ GAGO, José María (2012): *La revolución espectacular: el teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid: Castalia.

- PERAL VEGA, Emilio (2001): *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2008): *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- (2010): «Imágenes del Realismo Grotesco en la narrativa española actual: Manuel Talens, Manuel Longares y Fernando Royuela», *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 1, pp. 365-391.
- (2018): «Introducción», en Federico García Lorca, *Comedia sin título* (seguida de *El sueño de la vida* de Alberto Conejero). Madrid: Cátedra, pp. 9-72.
- PERDOMO MONTELONGO, Unvelina, «El ‘Grand Guignol’ y *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*», en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (coords.), *Valle-Inclán y su obra: actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Belaterra: Cop d'idees y Taller d'investigacions valleinclanianes, pp. 609-615.
- PÉREZ DE LA OSSA, Huberto (1999): «Vendimia en el suburbio», en Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, págs. 453-459.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1985): *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra.
- (1992): *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*, ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra.
- (2000): *La desheredada*, ed. de Germán Gullón. Madrid: Cátedra.
- (2001): *Nazarín*, ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
- (2011): *Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas)*, ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2011.
- PONT, Jaume (2004): «Antonio Ros de Olano y la cosmovisión grotesca romántica: una poética de la narración», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo III. Madrid: Juan de la Cuesta Editores, pp. 435-44.
- RABELAIS, François (1999): *Gargantúa*, ed. de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.
- RAMOS GAY, Ignacio (2011): «Ocularidad y testimonio criminal en el Grand-Guignol francés», *Intersecciones*, nº 2, pp. 167-180.
- REYERO, Carlos (1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- RICCI, Cristián (2009): *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



- ROAS, David (2008): «En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX», en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 203-222.
- RODRÍGUEZ DE PARTEARROYO, Manuela (2014): «La musa funambulesca. Apuntes en torno a *Otelo*, entre Valle-Inclán y Pasolini», *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 21, pp. 195-212.
- (2019): *Luces de Varietés. Lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán*. Madrid: Ediciones La Uña Rota.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2007): «Introducción», en Araceli San Juan Otero (ed.), *Antología del cuento grotesco*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-40.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1987): *Literatura fascista española (Antología)*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- ROMERO TOVAR, Leonardo (2015): «*La noche de las cien cabezas* de Ramón J. Sender, en relación con Goya», en Miguel Ángel García García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.), *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 499-508.
- ROS DE OLANO, Antonio (1863): *El doctor Lañuela*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.
- ROSEN, Elisheva (1991): *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1996): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-56.
- (2006): *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de Bohemia*. Madrid: Fundamentos.
- (2018): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Barcelona: Espasa Calpe, pp. 9-77.
- RUIZ FERNÁNDEZ, Ciriaco (1981): *El léxico del teatro de Valle-Inclán. Ensayo interpretativo*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008): *Lo sublime*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2018): *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- SALCEDO, Emilio (1976): «Problemas en torno a *El ruedo ibérico*», *THII*, 109-111.

- SALINAS, Pedro (1970): «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98» en *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 84-114.
- SANTIAGO ROMERO, Sergio (2018): «Carnaval de honor en el teatro breve de Calderón y su diálogo con Valle-Inclán», en Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (coords.), *La hora de los asesinos. Crónica negra del Siglo de Oro*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 127-138.
- SANTOS ZAS, Margarita (2010): *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936): edición, anotación, índices y facsímiles*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- SCHIAVO, Leda (1980): «La génesis de *El ruedo ibérico*», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: Universidad de Toronto, pp. 681-684.
- (1980b): *Historia y novela en Valle-Inclán: para leer El ruedo ibérico*. Madrid, Castalia.
- (1999): «El camino del grotesco en Valle-Inclán», en Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena Peña (coords.), *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 75-92.
- SCHULZ, Bruno (1998): *Obra completa*, trad. de Juan Carlos y Elswieta Vidal. Madrid: Siruela.
- SEBOLD, Russell P. (1983): *Trayectoria del Romanticismo Español*. Barcelona: Crítica.
- SENDER, Ramón J. (1965): *Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos.
- (1978): *Contraataque*, introd. de José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Ediciones Almar.
- (2018): *La noche de las cien cabezas*, pról. de José Luis Calvo Carilla. Madrid: Rasmia Editores.
- SHATTUCK, Roger (1991): *La época de los banquetes: orígenes de la vanguardia en Francia, de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Visor.
- SOBEJANO, Gonzalo (1966): «*Luces de bohemia*, elegía y sátira», *Papeles de Son Armadans XLIII*, nº 127, pp. 89-106.
- (1988): «Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos», en Ángel G. Loureiro (coord.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, pp. 111-136.
- (1990): «Introducción», en Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta*. Madrid: Castalia.

- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2001): *Historia de la novela española: 1936-2000*. Madrid: Cátedra.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana (1968). *De Sonata de otoño al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*. Londres: Tamesis Book Limited.
- (1974). *El ocultismo en Valle-Inclán*. Londres: Tamesis Book.
- TASENDE ANTELO, Mercedes (2000): «En torno al viaje en El ruedo ibérico», en Margarita Santos Zas et al (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 197-221.
- TIETZ, Manfred (2013): «El golpe de Estado de Guadalupe Limón: ‘mi segundo fracaso narrativo’ y ‘mi primer tratamiento del mito como tema poético’», en Carmen Rivero Iglesias (coord.), *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 95-110.
- TORNER, Enrique (1996): *Geografía Esperpéntica: El espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*. Lanham: University Press of America.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957): *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Castilla.
- TORRES BEGINES, Concepción (2014): *España vista desde el aire: influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2012): *Del teatro poético al teatro esperpéntico*. Murcia: Editum.
- TRAPIELLO, Andrés (2000): «Introducción», en José Gutiérrez Solana, *La España negra*. Granada: Comares, pp. 7-35.
- (2010): *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta.
- TROUILLHET, Juan (2003): «El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, vol. 3.
- UMBRAL, Francisco, *Madrid 1940: memorias de un joven fascista*. Barcelona: Planeta, 1993.
- UNAMUNO, Miguel de (1936): «El habla de Valle-Inclán», *Ahora*, 28-I-1936.
- (1958): «La literatura y el cine», *Obras completas*, tomo XI. Madrid: Afrodísio Aguado, pp. 531-535.
- VALENTE, José Ángel (1995). *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Madrid: Rosa Cúbica.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1930): *Claves líricas*. Madrid: Cía. Iberoamericana de Publicaciones, Eds. Rivadeneyra.
- (1931): *Farsa y licencia de la reina castiza*. Madrid: Cía. Iberoamericana de Publicaciones, Eds. Rivadeneyra.
- (1990): *La marquesa Rosalinda. Farsa grotesca y sentimental*, ed. de César Oliva. Madrid: Espasa Calpe.
- (1993): *Comedias bárbaras. Vol. 2, Águila de blasón*, ed. de Ricardo Doménech. Madrid: Espasa Calpe.
- (1993b): *Jardín umbrío*, ed. de Miguel Díaz Rodríguez. Madrid: Espasa Calpe.
- (1994): *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos.
- (1995): *Flor de Santidad | La media noche*, ed. de Arcadio López-Casanova. Madrid: Espasa Calpe.
- (1996): *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, ed. de Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa Calpe.
- (2007): *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe.
- (2014): *Luces de bohemia. Esperpento*, ed. de Joaquín del Valle-Inclán y Alonso Zamora Vicente. Barcelona: Espasa Calpe.
- (2016): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, ed. de Ricardo Doménech. Barcelona: Espasa Calpe.
- (2017): *El ruedo ibérico*, ed. de Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra.
- (2017b): *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, introd. de Óscar Linares. Madrid: La Felguera Editores.
- (2018): *Martes de Carnaval. Esperpentos*, introd. de Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Espasa Calpe.
- VIANA, Israel (2019): «Las duras críticas del verdadero Valle-Inclán a la ‘dictadura socialista’ de la Segunda República», *ABC*, 22-V-2019.
- VILLANUEVA, Darío (2008): *Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- WILDE, Oscar (2000): *Salomé*, trad. de Rafael Cansinos-Assens y de Luis Antonio de Villena. Madrid: Biblioteca Nueva.

- ZAMORA VICENTE, Alonso (2007): «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-23.
- ZAVALA, Iris M. (1970): «Notas sobre la caricatura política y el esperpento», *Asomante*, vol. 26, nº1, pp. 28-34.
- (1981): *El texto en la historia*. Madrid: Nueva Cultura.
- (1988): «Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas», *España Contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, Universidad de Zaragoza, pp. 117-123.
- ZIOMEK, Henryk (1983): *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.
- ZORRILLA, José (2008): *Don Juan Tenorio*, pról. de Francisco Nieva, ed. de Juan Francisco Peña. Madrid: Espasa Calpe.

## Resumen

### *El esperpento a través del espejo romántico: tradición grotesca y deformación sentimental*

#### Introducción

En los últimos años la crítica académica no ha dejado de acompañar a la obra de Ramón del Valle-Inclán, extendiendo la cola de una bibliografía prácticamente inabarcable. Analizar esperpentos como *Luces de bohemia* o *Martes de Carnaval* supone enfrentarse a clásicos, con el riesgo que ello comporta. No en vano, como apuntaba Italo Calvino: «toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento». En este sentido, la (re)lectura que aquí se propone pretende *descubrir* las intrincadas pero profundas relaciones que median entre el esperpento y lo romántico, con el fin de reabrir y reorientar, aunque sea por un momento, el debate en torno a la singularidad del ejercicio esperpéntico.

Al hilo de esto, el grueso de la bibliografía reciente sobre Valle-Inclán ha insistido o bien en la asimilación del expresionismo contemporáneo que supuso la estética final del autor o bien en su carácter de portavoz nacional de una revolución dramática de raíces europeas. Sin negar los resultados de esta proyección expresionista continuada –que tanto ha ayudado a difundir al escritor fuera de nuestras fronteras–, llama la atención el escaso número de estudios monográficos, y hasta de estudios parciales, que han cotejado el esperpento con otras muestras anteriores de la tradición hispánica. Más si cabe cuando el propio Valle-Inclán esbozó esta dirección en boca de un moribundo Max Estrella, *alter ego* del escritor, en *Luces de bohemia*: «Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya», pintor considerado por el gallego como «El gran mito del Romanticismo».

#### Objetivos y síntesis

Por todo ello, esta investigación aspira a calibrar la originalidad, influencia e importancia que tuvo el ejercicio esperpéntico en la tradición grotesca hispánica desde el Romanticismo hasta la superación del neorromanticismo de los años treinta y albores de

los cuarenta. Como propósito derivado de este recorrido, se han procurado desbrozar y detallar cuáles son las características distintivas de los esperpentos de Valle-Inclán, expuestas en el primer capítulo de la tesis, titulado: «Tras los cristales del esperpento (1799-1920). Teoría, tradición y escaparate».

Una de estas características –abordada por la crítica solo de forma tangencial– es la deformación reiterada de las imágenes, de la retórica y del espíritu del Romanticismo, entendido este como gran modelo de sentimentalidad. El análisis textual de estos motivos románticos degradados por Valle-Inclán en su gran etapa creativa ocupa el segundo capítulo de la tesis: «El Romanticismo a través del espejo esperpéntico (1920-1928)».

Por último, el objetivo fundamental del tercer capítulo de la tesis, «El esperpento en tiempos de cambio y revolución. Apuntes de una trascendencia (1926-1945)», consiste en explicar las estrategias de apropiación y re-significación a las que fueron sometidas la figura y la estética de Valle-Inclán por parte de la literatura franquista y republicana (también en el exilio) durante la Guerra Civil. Después de todo, es a partir de la relectura esperpéntica que se hizo en la contienda e inmediatamente después cuando el autor gallego, fallecido en enero de 1936, se consolidó como un referente inequívoco, un clásico, que resulta esencial para entender el tremendismo o la propuesta formal de *Los Campos* de Max Aub.

## **Conclusiones**

A lo largo de estas páginas se ha probado que el esperpento pertenece a la categoría artística de lo grotesco, definida como «la completa degradación de una realidad o su expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso». A partir de esta apostilla teórica ha sido posible extraer cinco rasgos fundamentales que comparten todos los esperpentos de Valle-Inclán: a) el uso de una narración escénica, que tiende al hibridismo genérico, b) el desarrollo de una lectura socio-política de la realidad hispánica o de su pasado histórico, c) la concepción de un lenguaje propio, nacido de una mezcla prodigiosa y retorcida de registros d) la significativa plasticidad de sus escenas, y e) la reiterada deformación sentimental de motivos románticos.

Varios de estos rasgos, y especialmente el último, contaban con señeros antecedentes en la literatura hispánica por parte de autores como Larra, Ros de Olano, Galdós o Clarín, que han sido iluminados y comparados con la obra del autor gallego. La voluntad

vanguardista y el abanico de recursos que aglutinaba el esperpento convirtió, sin embargo, a la estética de Valle-Inclán en un muestrario moderno de formas y motivos grotescos. De él se sirvieron ya los escritores de los años treinta, muchos de ellos de cuño neorromántico, para pintar de manera distanciada al enemigo y la horrenda situación durante la Guerra Civil. No solo eso, la imagen pública del autor también fue empleada como estandarte político. Las visiones contrapuestas que circularon de él se materializaron en dos de las principales novelas del engranaje republicano y falangista: *Contraataque* [1938], de Ramón J. Sender, y *Madrid, de corte a cheka* [1938], de Agustín de Foxá, pues en ambas Valle-Inclán aparece como personaje literario redivivo, cómplice de la ideología de sus autores. Con todo, fue mucho más relevante la imitación que se hizo de su modelo deformador, a la vez cinematográfico y goyesco.

La suma de las aportaciones de ambos bandos, aunque desiguales en cantidad, estilo y honestidad artística (pues Valle-Inclán, pese a que no se integró plenamente en sus filas, estuvo muy cerca de la izquierda revolucionaria), conformó, de hecho, la primera de las paradas de una continuada recepción y relectura del esperpento que llega con fuerza hasta hoy, y cuyos sentidos seguimos descubriendo.

## **Abstract**

*Esperpento through a romantic mirror: grotesque tradition and sentimental deformation*

### **Introduction**

In the last few years, academic criticism has not stopped accompanying the work of Ramón del Valle-Inclán, extending the length of a virtually impracticable bibliography. Analyzing esperpentos such as *Luces de bohemia* or *Martes de Carnaval* means facing classics, with the risk that this involves. However, as Italo Calvino pointed out: “any rereading of a classic is a reading of discovery.” In this sense, the (re)reading proposed here aims to discover the intricate but profound relation in between the horrific and the romantic, with the objective of reopening and reorienting, at least for a moment, the debate around the singularity of the exercise of esperpento.



In line with this, the majority of the recent bibliography on Valle-Inclán has insisted either in the adaptation to contemporary expressionism that meant the author's final aesthetic or in his national spokesperson's temper for a dramatic revolution of European roots. Without denying the results of this ongoing expressionist projection –which has been so useful when spreading the author outside Spain–, it is surprising the small amount of monographic studies, and even partial studies, which have compared esperpento with other previous samples of Hispanic tradition. Even more shocking is when Valle-Inclán himself put this in the mouth of a dying Max Estrella, alter ego of the writer, in *Luces de bohemia*: “Ultraists are imposters. Esperpento has been invented by Goya”, a painter considered by the Galician author as “the greatest myth of Romanticism”.

### **Objectives and synthesis**

For all these reasons, the objective of this research is to measure the originality, influence and importance of the exercise of the esperpento in Hispanic grotesque tradition from Romanticism to the overcome of neo-Romanticism of the thirties and early forties. As a purpose derived from this aim, the study tries to clear and detail what the distinctive characteristics of the esperpento of Valle-Inclán are, exposed in the first chapter of the thesis, entitled: “Behind the glass of esperpento (1799-1920). Theory, tradition and display.”

One of these characteristics –only approached by the critics in a digressing way– is the reiterated deformation of the images, of the rhetoric and of the spirit of Romanticism, which was understood as a great model of sentimentality. The textual analysis of these romantic motifs degraded by Valle-Inclán in his great creative period occupies the second chapter of the thesis: “Romanticism through the mirror of esperpento (1920-1928).”

Finally, the essential aim of the third chapter of the thesis, “Esperpento in times of change and revolution. Notes of a transcendence (1926-1945)”, is to explain the strategies of appropriation and re-significance to which the figure and aesthetics of Valle-Inclán were submitted by Francoist and Republican literature (also in exile) during the Spanish Civil War. After all, from the re-reading of esperpento that was made in the war and immediately after, the Galician author, who died in January 1936, was established as an unequivocal reference, a classic, which is essential to understand the tremendismo or the formal conception of *Los Campos*, by Max Aub.

## **Conclusion**

Throughout these pages it has been proved that esperpento belongs to the artistic category of grotesqueness, defined as “the complete degradation of a reality or its expectation through the combination of foolishness and pain.” From this theoretical note five essential characteristics have been extracted, which all finished works Valle-Inclán named as “esperpento” share: a) the use of a scenic narrative, which tends to gender hybridism, b) the development of a socio-political reading of Hispanic reality or its historical past, c) a proper language’s conception, born of a prodigious and convoluted mixture of styles, d) the meaningful plasticity of its scenes, e) the repeated sentimental deformation of romantic motives.

Several of these features, and especially the last one, had great backgrounds in Hispanic literature by authors such as Larra, Ros de Olano, Galdós or Clarín, who have been enlightened and compared to the work of the Galician author. However, the avant-garde disposition and the variety of resources that agglutinated the esperpento turned the aesthetics of Valle-Inclán into a modern sample of grotesque shapes and motifs. Writers of the thirties, many of them neo-romantic, used it to paint the enemy in a distant way, as well as the horrific situation lived during the Spanish Civil War. Not only that, the author’s public image was also used as a political banner. The disagreeing visions of him that circulated materialized in two of the main novels of the Republican and Falangist side: *Contraataque* [1938], by Ramón J. Sender, and *Madrid, de corte a cheka* [1938], by Agustín de Foxá, due to in both of them Valle-Inclán appears as a revived literary character, accomplice of the ideology of its authors. Still, it was much more relevant the imitation that was made of its distorting model, both cinematographic and related to Goya.

The sum of both sides’ contributions, although unequal in quantity, style and artistic honesty (since Valle-Inclán, although it was not fully integrated in its ranks, was very close to the revolutionary left), conformed the first stop of an ongoing reception and rereading of the esperpento that arrives forcefully until today, and whose meanings we are still discovering.